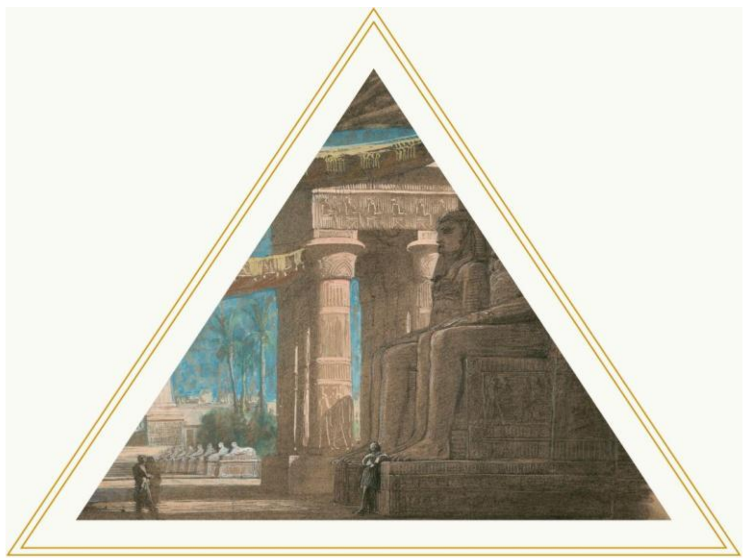
المسرح والهوية والسياسة

الثقافة في القاهرة
1869 - 1930



بواسطة: كارمن إم كي جيتار



المسرح والهوية والسياسة

الثقافة في القاهرة
1930-1869

بواسطة: كارمن إم كي جيتار

مطبعة جامعة تكساس أوستن

طُبع في الولايات المتحدة الأمريكية
الطبعة الأولى، 2019

♾ الورق المستخدم في هذا الكتاب يفي بالحد الأدنى من متطلبات ANSI/NISO
Z39.48–1992 (R1997) (ثبات الورق).

بيانات فهرسة مكتبة الكونغرس

الأسماء: جيتر، كارمن إم كيه، مؤلفة.
العنوان: التمثيل المصري: المسرح والهوية والثقافة السياسية في القاهرة، 1869-
1923 / كارمن إم كيه جيتر.
الوصف: الطبعة الأولى. | أوستن: مطبعة جامعة تكساس، 2019. |
يتضمن مراجع ببليوغرافية وفهرسًا.

المعرفات: LCCN 2018055237

ISBN 978-1-4773-1918-5 (قماش: ورق خالٍ من الأحماض)

ISBN 978-1-4773-1919-2 (كتاب إلكتروني للمكتبة)

ISBN 978-1-4773-1920-8 (كتاب إلكتروني غير مخصص للمكتبات)

المواضيع: LCSH: المسرح - مصر - القاهرة - التاريخ - القرن التاسع عشر. | المسرح - مصر - القاهرة - التاريخ - القرن العشرون. | القاهرة (مصر) - الحضارة - القرن التاسع عشر. | القاهرة (مصر) - الحضارة - القرن العشرون. | المسرح والدولة - مصر - القاهرة - التاريخ - القرن التاسع عشر. | المسرح والدولة - مصر - القاهرة - التاريخ - القرن العشرون.

التصنيف: LCC PN2973 .G58 2019 | DDC 792.0962/16—dc23

سجل مكتبة الكونغرس متاح على https://lccn.loc.gov/2018055237

doi:10.7560/319185

إلى تيتا جوزفين وجيدو نسيم، لإلهامهما لي في الحياة وفي الروح.

محتويات

شكر وتقدير

لا أستطيع أن أتخيل كتابة هذا الكتاب لولا دعم العديد من الموجهين والأصدقاء. إنه لمن دواعي سروري أن تتاح لي الفرصة أخيراً لشكرهم كتابةً.

أشعلت الدروس في جامعة نورث وسترن شغفي بالتاريخ، ولا سيما تلك التي قدمها الأستاذان تيلد سانكوفيتش وإدوارد موير، اللذان ألهماني بطرق لا تُحصى. وقد أولتني الأستاذة سانكوفيتش اهتماماً خاصاً، وشجعتني، خلال العديد من اللقاءات وقراءة ديوان شعر لكفافيس، على متابعة دراسة الدكتوراه.

لقد فعلت ذلك في جامعة روتجرز، حيث حالفني الحظ بالتعلم من بعضٍ من أكرم الناس الذين يمكن للمرء أن يتمناهم. لقد قدموا نموذجًا يُحتذى به في التدريس والبحث العلمي، ولا يزال هذا النموذج يُلهمني حتى اليوم. لقد أثرت الدروس والمحادثات مع أليستير بيلاني، وجون جيليس، وآل هوارد، وجينيفر جونز، وتوبي جونز، وتيما كابلان، ودون كيلي، وجاكسون ليرز، وبوني سميث، فيّ وحفزتني على التأمل والبحث بعمق أكبر في التاريخ الذي نقرأه والقصص التي نرويها. لقد تعلمت الكثير من الطرق التي جعل بها هؤلاء الأفراد المتفانون البحث العلمي ينبض بالحياة للطلاب. وكان مايكل أداس، على وجه الخصوص، مرشدي ومؤثرًا فيّ منذ البداية. فقد شجعني على القراءة على نطاق أوسع، والكتابة بعناية أكبر، والتفكير بعمق أكبر. كما أكد لي أن حضور الأوبرا لا يقل أهمية عن الكتابة عنها.

ساهم الدعم المؤسسي في تمويل دراسة اللغة العربية، والرحلات البحثية، والكتابة التي جعلت هذا المشروع ممكنًا. أتقدم بالشكر لجامعة روتجرز - نيو برونزويك على مساعدتها المالية في تغطية نفقات السفر البحثي، ولكلية ميدلبوري على دعمها في دراسة اللغة العربية. كما ساهمت منحة فولبرايت-هايز في دعم العمل الأرشيفي في القاهرة ولندن. بالإضافة إلى ذلك، قدم مركز روتجرز للتحليل التاريخي ومنح من كلية العلوم الإنسانية بجامعة فرجينيا للتكنولوجيا الدعم اللازم.-

قدمت كلية الآداب والعلوم الإنسانية وقسم التاريخ في جامعة فرجينيا للتكنولوجيا أموالاً لدعم وقت الكتابة.

في القاهرة، قدّم لي موظفو دار الوثيق (الأرشيف الوطني المصري)، والمركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، وستيف أورجولا في قسم الكتب النادرة بالجامعة الأمريكية بالقاهرة، مساعدةً قيّمةً في عملي في أرشيفاتهم. وبذل الدكتور عماد هلال قصارى جهده لمساعدتي في الاستفادة من موارد القاهرة، ورحّب بي في الجمعية المصرية للدراسات التاريخية. كما دعتني لوسي ريزوفا إلى منزلها للاطلاع على مجموعتها الخاصة الرائعة من صور ومذكرات المسرح. وفي لندن، جعل الموظفون المتعاونون والفعّالون في المكتبة البريطانية والأرشيف الوطني البريطاني البحثَ تجربةً ممتعة. وأخصّ بالشكر أميرة ميتشل، التي شاركتني بكل سرور قصاصات صحفية نادرة وثمار توت العليق الطازجة.

لقد استفدتُ كثيراً من أشكال التوجيه المختلفة منذ تخرجي من الدراسات العليا. في جامعة سياتل، ساعدني مارك ماكلويد وتوم تايلور على تسهيل انتقالي إلى منطقة شمال غرب المحيط الهادئ، وكانا يحرصان دائماً على تخصيص وقت لمناقشة التدريس والكتابة وأفضل المطاعم. وفي جامعة فرجينيا للتكنولوجيا، يواصل مارك بارو، وكاثي جونز، وماريان مولين، وبيتر بوتر، وهيلين شنايدر، وبريت شادل تقديم الدعم والمشورة في قضايا العمل والحياة. كما أن شركاء الكتابة غير الرسميين ومجموعات الكتابة جعلت عملية الكتابة أكثر متعة. أتوجه بالشكر الجزيل لمجموعة ASSI، وليسا بدري، ولاديل وينلينغ، ومات ويسنوفسكي، وكتّاب سكايب المتميزين، على التزامهم وروح الزمالة التي يتمتعون بها.

أدين بالفضل الجزيل لكل من قرأ أجزاءً من مخطوطتي على مر السنين. لا يسعني إلا أن أعرب عن امتناني العميق لدانا أغمون، وزينب سيليك، وبول كليمنس، وميلاني كايشل، وحسين عمر، وروبرت ستيفنز، والمشاركين في مجموعة كتابة المؤرخين بجامعة فرجينيا للتكنولوجيا. كما أتوجه بالشكر الجزيل لبيث بارون، وإسرائيل غيرشوني، وباميلا هاغ، وإيف تروت باول، وراشيل سكوت، الذين قرأوا جميعًا المسودات الأولى للمخطوطة كاملةً، وللقارئين المجهولين اللذين كانت اقتراحاتهما قيّمة للغاية في تحسينها. لقد ساهم وقتهم واهتمامهم، إلى جانب التوجيه الصبور والحماسي من جيم بور، وسارة مكغافيك، والعديد من الآخرين في مطبعة جامعة تكساس، في إخراجها إلى النور.

لا أستطيع تخيل التجول في القاهرة دون خبرة عائلتي وأصدقائي ورفقتهم. أنا ممتنٌ

بشكل خاص لابني عمي إيمانويل وماري تيريز، اللذين سهّلا بحثي، من بين أمور أخرى كثيرة، بتعليمي كيفية عبور شوارع القاهرة. لقد غمروني، مع عائلاتهم وابن عمي أشرف وخالتي سامية وإيزيس، بالضحك والضيافة والنصائح.-

طوال فترة إقامتي، أتقدم لهم بجزيل الشكر من أعماق قلبي. لقد زادت مشاركة القاهرة وتجاربها الفريدة مع أصدقائي الأعزاء والمغامرين ماثيو إليس، وجينيفر برويت، وشانا مينكين من روعة هذه التجربة. أنتم شركاء القراءة والكتابة والترجمة، لقد أثرتموني وأثريتم هذا المشروع بشكل لا يُحصى. الصداقة التي تُبنى في القاهرة تدوم للأبد.

هناك العديد من الأشخاص الذين ساهموا في إنجاح هذا المشروع، حتى وإن فرّقتنا ظروف الحياة والزمن. في جامعة روتجرز، كان تيم ألفيس، وجيسيكا أندرسون-هيوز، وكريستين بلوك، وليسي دويغ، وجاستن هارت، وكاثرين هاوي، وستيف جانكيويتش، ودانييل ماكغواير، ولويزا رايس، ومارغريت سومنر، ودانيال ويرلي شركاء لي في العمل والترفيه. أما كارين روتليدج وريبيكا سكيلز، فرغم بُعد المسافات بيننا، إلا أن الشوكولاتة والمعجنات تربطنا ببعضنا. وقد وظفتني تيريزا ديلكورسو ولين شانكو في أفضل الوظائف الجامعية الممكنة. أما أصدقائي القدامى إلكي غريفين، وجينيفر ميرسيرو، وكاثرين ديلاغرانج، وكريستا ميدلتون، وكريستين نيكلز، وكيفيرا ومراد فيليب، وميليسا وباسكال ساورا، فقد شجعوني دائمًا. في شارلوتسفيل، تبادل كلٌّ من نسليهان سيفيك، وسلافا جاكيليتش، ولوسيا ومايكل ريغان، وشيري ستيوارت، وجيسون فارسوك، وآبي ويلسون، وجوش ومولي ييتس أطراف الحديث، وتناولوا القهوة التركية، وتشاركوا رعاية الأطفال، وقدموا دليلاً على إمكانية تحقيق توازن ديناميكي بين الحياة الأسرية والأكاديمية. أما سياتل، فقد كانت أكثر إشراقاً بفضل كايل وبرايس دونوفان، ودينا ديلي، وسورين إيبرهارت، وهايدي إيفرسون، وجورج لازلو، وجيل لوتو، وكيراني ميتشل، وبيتر باوزاوسكي، الذين يُقدّرون المحار والصحبة الطيبة بقدر ما أُقدّرها. وأخيراً، أُعرب عن خالص امتناني لجاكسون وكارين ليرز على صداقة ثمينة ومُفعمة بالحياة، وعلى ذكرى ووعد "مايبيوود".

أتوجه بجزيل الشكر والامتنان لجميع أفراد عائلتي الكبيرة والرائعة. إلى عائلات جيتر، وحلاكا، وستينر، في كل مكان، شكرًا لكم على حبكم ودعمكم الدائمين. شكرًا لك يا عمي سمير رزق، لإصرارك على مشاركتي متعة النقاشات الشيقة. شكرًا لكِ يا نانسي حلاكا، على حسن استماعك الدائم وإضحاكك لي دائمًا. إلى أمي وجدي الراحل (سوزان وستيفن) جيتر، شكرًا لكم على حفاوة استقبالكم لي منذ اللحظة الأولى التي التقيتكم فيها. أنتم مثالٌ للتواضع والعمل الجاد والتضحية. إلى أمي وأبي، ماري وجميل خير، لا توجد كلمات كافية لأشكركم على دعمكم وإيمانكم بي بلا حدود. لقد قطعتم مسافات طويلة وقدمتم لي وجبات دافئة، ورعاية للأطفال، وفك رموز اللغة العربية، ودعمًا عاطفيًا لا ينضب. لقد شكلت إيثاركم وقوتكم وإيمانكم نظرتي إلى العالم كما ينبغي أن يكون.

يستحق إد جيتر شكراً يفوق قدرتي على التعبير عنه. لقد قرأ كل ما كتبته وشاركني أحزاني وإنجازاتي.

أنا ممتن إلى الأبد لصبره واجتهاده وقدرته الرائعة على تحديد الأولويات، ولخبزه اللذيذ، ولإيمانه الراسخ بي.

يا كزافييه ومادوك، يا ولديّ الجميلين، أحبّ إحساسكما بالدهشة، وحبّكما الذي لا حدود له، وحبكما للفكاهة، وحركاتكما المسرحية الرائعة التي تجعلكما بلا شكّ خير وجيتر. شكرًا لكما على توسيع آفاقي بطرق لم أكن أعرف أنني أستطيعها، وعلى تذكيري دائمًا بما هو الأهمّ.

ملاحظة حول النقل الصوتي

استخدمتُ نظامًا مبسطًا لنقل الكلمات العربية صوتيًا، مستندًا إلى المجلة الدولية لدراسات الشرق الأوسط (IJMES). تُستخدم علامات التشكيل فقط للإشارة إلى حرفي الهمزة (ʾ) والعين (ʿ). يظهر حرف الجيم كـ "ج"، باستثناء العبارات العامية المصرية أو بعض الحالات التي يكون فيها النطق المصري أكثر شيوعًا. تُنقل جميع الأسماء العربية صوتيًا باستخدام نظام IJMES المبسط، إلا إذا كان هناك نظام أكثر شيوعًا.

توجد النسخة المقبولة الوحيدة أو عندما يقدم الشخص المذكور ترجمة صوتية.

هذه الصفحة تُركت فارغة عمداً

مصري بالنيابة

هذه الصفحة تُركت فارغة عمداً

مقدمة

في يوليو/تموز 1906، نشرت صحيفة المقطم إعلانًا عن مسرحية جديدة بعنوان "صيد الحمام"، كان من المقرر عرضها لأول مرة في الحي المسرحي الرئيسي بالقاهرة مساء التاسع من أغسطس/آب. وصف الإعلان المسرحية بأنها "قصة تاريخية وسياسية مصرية"، وهي إعادة تمثيل لمواجهة عنيفة بين ضباط بريطانيين وسكان قرية دنشواي وقعت قبل شهر واحد فقط. وأكد الإعلان أن المسرحية ستتيح للجمهور "التعرف على الأثر الكارثي الذي خلفته [الحادثة] على نفوسنا".

بدأ الاشتباك ببساطة. قررت مجموعة من خمسة ضباط احتلال بريطانيين، شعروا بالملل ورغبوا في الترفيه عن أنفسهم من حرارة الصحراء الجافة، الذهاب لصيد الحمام في دينشواي. كان الفلاحون (الفلاحون) في هذه القرية الصغيرة الواقعة في الدلتا يربون الحمام أساسًا للغذاء. غضب الفلاحون مما أصبح هواية بريطانية معتادة تتمثل في صيد ممتلكاتهم للتسلية، فحاولوا منع الضباط بالاستيلاء على أسلحتهم. اشتد القتال، وفي خضم الفوضى، اشتعلت النيران في بيدر، وأُصيبت زوجة إمام القرية برصاصة، وتعرض نقيب في الجيش البريطاني لإصابة في الرأس أدت إلى وفاته.

كان رد الفعل البريطاني على الحادثة هو ما أشعل المشاعر المعادية لبريطانيا في مصر إلى درجة غير مسبوقة.² وكان البريطانيون قد احتلوا مصر منذ عام 1882، ظاهريًا لكبح جماح جيش متمرد، وبقاءً لإصلاح ما وصفه القنصل البريطاني العام، إيفلين بارينغ (إيرل كرومر الأول)، بأنه حكومة تعسفية، وخزانة مفلسة، وانعدام تام للنظام.³ وخشي المسؤولون الاستعماريون في مصر من أن تكون حادثة دينشواي نقطة اشتعال محتملة لاتجاهات جديدة خطيرة في الخطاب الإسلامي القومي والنشاط المعادي لبريطانيا.<psup>4</su> ولإخماد المزيد من العنف، دعا بارينغ إلى تشكيل محكمة خاصة لمحاكمة اثنين وخمسين متهمًا، جميعهم من الفلاحين المتهمين بالقتل. وكان يعتقد أن إجراءات المحكمة ستكون بمثابة درس وتحذير ضد أي نشاط تحريضي، بغض النظر عن الدافع الحقيقي وراء تصرفات القرويين.-

في يوم المحاكمة، احتشد جمع غفير من المتفرجين مبكراً أملاً في الحصول على مقاعد داخل قاعة المحكمة المكتظة أصلاً.⁵ وجلس مزيج من القضاة والمحامين البريطانيين والمصريين في المقدمة على منصة مرتفعة. وعندما بدأت المحاكمة، اعتلى الضباط البريطانيون الأربعة الناجون منصة الشهود تباعاً ليعبروا عن صدمتهم وحيرتهم مما حدث في ذلك اليوم المشؤوم. وفي اليوم التالي، استدعت المحكمة الخاصة جميع المتهمين الاثنين والخمسين للإدلاء بأقوالهم في وقت واحد. أنكر المتهمون مسؤوليتهم وحاولوا الدفاع عن أنفسهم بتقديم حجج غياب واتهامات مضادة. واشتكى مراسل صحيفة "إيجيبشن جازيت" من أن شهادة الفلاحين "كانت شبه مستحيلة الفهم، وكانت تفسيرات المترجم غير مفهومة بنفس القدر تقريباً".⁶

في صباح اليوم التالي، أصدر وزير العدل بطرس غالي باشا الحكم: أدين كل من حسن محفوظ، ويوسف حسن سليم، وسعيد عيسى سليم، ومحمد درويش زهران بتهمة القتل العمد. وقرر إعدامهم علنًا في دنشواي في اليوم التالي. وكان عبد النبي محفوظ، الإمام الذي قُتلت زوجته رميًا بالرصاص، أحد رجلين حُكم عليهما بالسجن المؤبد مع الأشغال الشاقة. وحُكم على خمسة عشر متهمًا آخرين بعقوبات مُركبة من الجلد العلني والأشغال الشاقة لمدة تصل إلى خمسة عشر عامًا.⁷ واستغرقت المحاكمة وإصدار الأحكام ثلاثة أيام فقط.

ذكر آخر خديوي مصر، عباس حلمي الثاني (1892-1914)، في مذكراته أن "قضية دنشواي لطخت تاريخ الاحتلال الإنجليزي لمصر بالدماء". واستغل القوميون دنشواي كرمز موحد لحشد شريحة واسعة من المصريين لمزيد من النشاط الثوري.⁸ وطالب قادة قوميون بارزون، مثل مصطفى كامل، إلى جانب صحفيين مثل الشيخ علي يوسف، بإجراء تحقيق في القضية التي "لم تُمنح فيها أكثر من ثلاثين دقيقة لجميع المتهمين، الذين يزيد عددهم عن خمسين شخصًا، للإدلاء بأقوالهم".⁹ وحمّلوا البريطانيين القساة والمستشارين المصريين غير الأكفاء مسؤولية عدم تحقيق العدالة.¹⁰

تروي مسرحية دينشواي القصة بشكل مختلف.¹¹ بعد مقدمة قصيرة، تركز الدراما على فلاحي القرية المتدينين. يشعرون بالإحباط لأن زعيم قريتهم (عُمدا) كان مهملاً في إيصال شكواهم إلى الجيش البريطاني بشأن صيد الحمام السنوي في القرية. يتفقون على أنهم، من الآن فصاعدًا، سيراقبون حمامهم بعناية من خلال إبقائه أقرب إلى منازلهم، ويتضرعون إلى الله أن يديم عليهم أيامهم بسلام. بعد فترة

وجيزة، يصل ضباط بريطانيون إلى دينشواي ويبدأون صيدهم. عندما تصيب إحدى الرصاصات امرأة عن طريق الخطأ، يهرب الضباط، ويطلقون النار بلا رحمة على الحمام أثناء محاولته الهرب. توقفهم مجموعة من الفلاحين الغاضبين. يستولي أحدهم على بندقية ضابط بينما يحمل آخرون نقيبًا مصابًا إلى قرية مجاورة، حيث يعتني به فلاح متدين بهدوء. عندما يموت النقيب،

يُلقي الرجل مونولوجًا مطولًا يُشيد فيه بالله باعتباره المصدر الوحيد للقوة. يظهر ضابط بريطاني فجأة، ويظن خطأً أن الرجل قد قتل القائد، فيقتله.

في مشهد قاعة المحكمة الذي يلي ذلك، يمتدح المدعي العام النظام البريطاني ويزيد من فداحة المأساة بدعوته إلى إبادة مدينة دنشواي تدميراً كاملاً. أما محامو الدفاع المصريون فهم في غاية البؤس، حتى أن أحدهم نسي أنه من المفترض أن يدافع عن المتهم. بعد صدور الحكم القاسي من القضاة، يعود المشهد الأخير إلى دنشواي، حيث تُوشك الإعدامات العلنية على البدء بحضور ذوي الضحايا. يعلن أحد المحكوم عليهم علناً اعتناقه الإسلام ويودع عائلته وداعاً مؤثراً. ويتم وصف جلد المحكوم عليهم بالتفصيل.

على الرغم من أن الفصول الثلاثة الأولى من المسرحية ركزت على الحوار والسرد، إلا أن الفصل الأخير يبدو أقرب إلى منشور دعائي مشحون عاطفيًا. ويختتم بموعظة شعرية من الكاتب إلى دينشواي: "سيُهمس باسمك"، يصيح، "وسيُذكر اسمك بالخوف".¹² يعترف بحسرة أنه لا يستطيع فعل شيء لمواساة القرية. ليس لديه سوى هذا البيت الشعري كشهادة على الألم، ويهديه إلى الجلاد الذي "أزهق أرواح أربعة من أبنائك، بكل بهجة، وبقلب خفيف".¹³ يقول البيت الثالث:

دينشواي، يا دينشواي، لا شك أن اسمك سيخلد، ويا له من خلود!

لا تنسوا أن تخبروا بناتكم، في القرون القادمة، عن الضربة التي حلت بكم

لذا فهم يعرفون كيف كان وصول الحضارة في القرن العشرين تحت الهيمنة البريطانية.14

في هذه الرواية عن دينشواي، كان البريطانيون قساة القلب ووحشيين. أما الفلاحون فكانوا شجعانًا، لكنهم اتُهموا ظلمًا ومأساويًا. وكانت النساء ضحايا وشاهدات ونائحات ومستودعات للذاكرة التاريخية. كنّ يستقبلن قصة دينشواي وينقلنها.

بعد خمسة أيام من نشر إعلان المسرحية، تم حظر مسرحية "مطاردة الحمام".

تناول المسرح والسياسة في مصر مطلع القرن العشرين العديد من التساؤلات نفسها المتعلقة بالهوية والحداثة والأصالة. إلا أن دراسة المسرح تكشف الكثير مما لا يكشفه العمل السياسي. ففي الواقع، عكست المساحة المادية للمسرح، ومضمون العروض، والنقاشات الدائرة حولها، وشكّلت في الوقت نفسه، الطرق التي فهم بها المصريون أنفسهم، وعلاقاتهم ببعضهم البعض، و

أدوارهم ومسؤولياتهم في مجتمع حديث.16 غالباً ما يُساء فهم الأداء على أنه نشاط نخبوي فقط، إلا أنه كان وسيلة تعبير مهمة لجميع أفراد المجتمع المصري في مجموعة متنوعة من الأشكال والأماكن.

كان لقب الكاتب المسرحي حسن مرعي، "أفندي"، دلالةً على انتمائه إلى طبقة ناشئة من المهنيين الذكور الحضريين ذوي التعليم العلماني والميول القومية. استغلّ الأفنديون فضاءً جديدًا آنذاك، وهو المسرح ذو المنصة الأمامية، كمنصة لتثقيف جمهور المدن ولصياغة مفاهيمهم الخاصة عن الهوية المصرية. كان المسرح ساحةً عامةً، مدعومةً ومُكمّلةً بالصحافة العربية، حيث ناضل الأفنديون ضد سلطة مستعمريهم في صياغة التاريخ وتحديد مكانة مصر والمصريين في العالم المعاصر. استمرّ العديد من الأفنديين أنفسهم، الذين بنوا المسرح المصري في مطلع القرن وجعلوا منه أداةً فعّالةً لقضيتهم القومية المناهضة للاستعمار البريطاني، في فرض هيمنتهم بعد رحيل المستعمرين. في الواقع، كان مفهومهم الطبقي للقومية - وما يرتبط به من مفاهيم الحداثة والأصالة والجندر والتاريخ - هو المفهوم المهيمن، حتى في عشرينيات القرن العشرين، على الرغم من تنوع الأفنديين أنفسهم. فالأفندية نفسها التي سيطرت على المسرح سجلت تاريخ الأمة، مصورةً البلاد وشعبها ككيان اقتصادي وسياسي موحد يتألف من مجتمع متماسك. أن تكون أفنديًا يعني أن تكون مصريًا عصريًا، والعكس صحيح. لم يعد الأفندي الحضري يمثل طبقة اجتماعية واحدة، بل أصبح يمثل جميع المصريين، بغض النظر عن خلفيتهم الاجتماعية والاقتصادية، أو تعليمهم، أو هويتهم الإقليمية، أو أيديولوجيتهم، أو معتقداتهم الدينية، أو جنسهم.

ساهمت مسرحية مرعي "دينشوي" في هذا السرد، إذ انتزعت معنى "دينشوي" من المحتلين البريطانيين إلى المصريين أنفسهم. كتب مرعي المسرحية بلغة عربية بسيطة وعامية، زاخرة بالتعبيرات واللغة الدينية، ما جعلها جذابة لجمهور واسع من السكان المحليين. خصص مرعي حيزًا كبيرًا من المسرحية للفلاحين ليُعبّروا عن أنفسهم، مُستعيدًا بذلك ليس فقط شهادتهم، بل أيضًا قاعة المحكمة التي نادرًا ما سُمح للفلاحين بالكلام فيها. ورغم أن المحاكمة كانت استعراضًا لسلطة الاستعمار البريطاني ونفوذه، إلا أن المسرحية سيطرت على السرد لتصوير ضباط بريطانيين غير مبالين وعنيفين في مقابل ضحايا مصريين أبرياء متدينين. كما انتقدت المسرحية النخب المصرية - المُمثلة هنا بقضاة المحكمة ومحامي الدفاع - بتصويرها على أنها متغطرسة ومتواطئة في قسوة البريطانيين. وقد مثّلت المسرحية ودعمت المثل الأعلى الأفندي للمرأة كشاهدة على الظلم وحاملة للذاكرة. بينما أشادت الصحافة الناطقة باللغة الإنجليزية وقاعات المحاكم

الاستعمارية ببطولة ضباطها البريطانيين واحتفلت بها، فإن المسرحية لن تترك مجالاً للشك في من هم الأبطال الحقيقيون: الفلاحون.

لقد حوّل مرعي الصورة النمطية للمتهمين المصريين في قاعة المحكمة من مجرمين إلى مسلمين متدينين، ومن "متوحشين" إلى شهداء.17 في الواقع، أعادت مسرحية دينشواي القدرة الأخلاقية للنساء والفلاحين، جاعلةً منهم رموزاً لمصر المستغلة.

ومع ذلك، فبينما كانت مسرحية دينشواي محاولة لإعادة الاعتبار للفلاحين في مصر، لم يكن ذلك بكلماتهم أو بمصطلحاتهم. فقد رد مرعي على البريطانيين، ولكنه دافع أيضًا عن النساء والفلاحين، مصورًا إياهم ككتلة واحدة غير متمايزة من الضحايا الأبرياء المتدينين. وبصفته عضوًا في جماعة الأفندية، فقد تعاطف مرعي مع فئة اجتماعية تصورت نفسها، على حد تعبير أحد المؤرخين، "تجسيدًا للحداثة المصرية ولبنات بناء مصر نفسها".¹⁸ وكما لاحظ المؤرخان لوسي ريزوفا وويلسون تشاكو جاكوب، فإن الأفندي "يستحضر نموذجًا مثاليًا" ساد في أوائل القرن العشرين مع ازدياد قمع الحكم البريطاني ودفع الأحداث المصريين نحو العمل السياسي المباشر.¹⁹ لم يكن هناك نموذج أنثوي للأفندي؛ فقد كان الأفندي يُصنف على أنه ذكوري. لقد أظهر الأفندي، كشخصية استعراضية ودعوية، حداثته ورجولته مرارًا وتكرارًا من خلال سلوكيات وممارسات احتضنت القومية والموضة والرياضات التنافسية والانضباط الذاتي.20 وقد روج لهذا المثال من خلال المدارس والصحف والمسرح.

على الرغم من فعالية التصوير المهيمن للقومية المصرية، إلا أن المجتمع المصري لم يكن بأي حال من الأحوال طبقة اجتماعية واحدة متناغمة، بل كان يزخر بأصوات ووجهات نظر متنوعة. ولفهم مطلع القرن الماضي بشكل أفضل، استعان المؤرخون بنصوص النخب. ومع ذلك، لم يُكتب الكثير عن أولئك الذين لم يُسجلوا أفكارهم كتابةً، لكنهم كانوا مع ذلك مشاركين فاعلين في المجتمع. فقد عاشت النساء والرجال، والطبقات العاملة والنخب، والناس من مختلف الطبقات الاجتماعية، مفاهيم متباينة عن الهوية المصرية. وساهمت وجهات النظر المختلفة، التي تم التسامح معها أحيانًا أو تجاهلها، وفي أحيان أخرى تم استغلالها أو فرض رقابة عليها من قبل السلطة، في تشكيل المشاعر المعادية لبريطانيا التي بلغت ذروتها في المطالبة بطرد البريطانيين من مصر عام ١٩١٩. وللاستماع إلى كامل نطاق الأصوات، وليس فقط أصوات المثقفين الذكور الحضريين الذين يهيمنون على تاريخ القومية المصرية، يجب البحث عنها في مصادر أخرى أقل وضوحًا. وهذا ما يفعله هذا الكتاب تحديدًا من خلال دراسته للمسرح والأداء.

مصري بالنيابة يؤكد هذا البحث أن المسارح وأماكن العروض، في مطلع القرن العشرين، كانت فضاءاتٍ حيويةً لا مثيل لها لتخيّل ومحاكاة ومناقشة وتشكيل مفاهيم

متنافسة للهوية المصرية الحديثة، وذلك من خلال كونها مساحاتٍ للخيال ولعب الأدوار والسخرية والاستهزاء. كان المسرح فضاءً للعب، حيث كان من الأسهل اختبار المعايير ونقلها.

في عصرٍ تتسم فيه المعايير الاقتصادية والسياسية بالتغير، لم تستطع الجهود المبذولة لصياغة هوية وطنية موحدة محو الهويات التي تشكلت بفعل الطبقة، والدين، والمنطقة، والجنس، والاستعمار، وغيرها من التأثيرات والركائز. حتى الأفندية، الذين قادوا الطريق في صياغة موضوع موحد للمصرية الحديثة، لم يكونوا متجانسين أو متفقين تمامًا في التزامهم بمثل أعلى واحد. ولم يكن هذا الأمر أكثر وضوحًا من المسرح.

على مدار القرن التاسع عشر، كانت الحداثة تتشكل في الغرب كمفهوم جديد للعلاقة بالزمان والمكان، احتفى بالعلم العقلاني والتقدم التكنولوجي كدليل على الحضارة. عززت المشاريع الاستعمارية هذه النظرة، إذ واجه الأوروبيون شعوبًا اعتبروها متخلفة عن ركب التنمية وتحتاج إلى إصلاح، في حين اعتُبرت هذه الشعوب نفسها، على نحو متناقض، خالدة وغير قادرة على التقدم. كان الأفنديون صريحين في ردودهم على هذه المفاهيم. أقرّ كثير منهم بأن مصر بحاجة إلى مزيد من المعرفة العلمية والتكنولوجية. لكنهم في الوقت نفسه عارضوا ذلك، متأسفين على مخاطر التغير الاجتماعي السريع والاغتراب الناجم عن الميكنة وكفاءة الوقت المحدد.

مع مطلع القرن العشرين، انخرطت شريحة واسعة من الشعب المصري في هذه القوى السياسية والاقتصادية والاجتماعية المتغيرة بسرعة، كما تجلى ذلك في عروض وأماكن متنوعة. وكما هو متوقع، لم يتفقوا على تفسير واحد لمعنى هذه التغيرات. في الواقع، تفاعل الفنانون والجمهور مع مفاهيم متنافسة للهوية المصرية الحديثة بدلاً من قبول النسخة الإفندية السائدة ضمنياً. يركز هذا الكتاب على أربع فئات اجتماعية تُسلط الضوء بوضوح على هذه الإمكانيات: النخب، والإفنديون، والطبقة العاملة الحضرية، والفنانات.

قلّدت النخب المصرية في القرن التاسع عشر، التي سيطرت على مصر قبيل الإفلاس والاستعمار البريطاني، عناصر من الثقافتين الأوروبية والعثمانية، لكنها لم تعتبر نفسها تابعة لهما. بل رأت نفسها حديثة، تضاهي منافسيها الأوروبيين. وانتقدت طبقة صاعدة من الأفندية النخب التي اعتقدت أن جشعها قد خلق فرصة للتدخل الاستعماري البريطاني. وبصفتهم طبقة ثقافية جديدة، ناضلوا باستمرار لتحديد مكانتهم في سياق استعماري اعتبرهم غير متطورين بما فيه الكفاية، بينما وصفوا بدورهم المصريين الآخرين بأنهم "متخلفون" ويحتاجون إلى إصلاح. وكان من بين الأهداف الفعالة للإصلاح عدد متزايد من عمال المدن، الذين أصبح الكثير منهم عمالاً بأجر في المشاريع الصناعية الجديدة وقطاع النقل.

تطلبت الحياة العملية لهذه الفئة السكانية المتنامية التأقلم مع عناصر التوقيت القياسي والانضباط في العمل. ولكن في حياتهم الشخصية-

في خضمّ الحياة الشخصية، طوّر العاملون في المدن هوية اجتماعية مشتركة بشكل متزايد، أعادت استيلاءهم على سلطة الدولة وسلطة الأفندي، وأكدت رؤيتهم الخاصة لمكانتهم في العالم. وكان الأداء مساحة أساسية لتجسيد ما تسميه حنان حماد "الدراما الغنية للحياة العادية واليومية".22

تحكي الحياة اليومية للفنانات قصة مختلفة. فمن خلال انخراطهن العملي في الخطاب القومي والنسوي، وظهور فرص جديدة للتسويق والشهرة، أخذت النساء العاملات تطلعاتهن النسوية وتطلعات الطبقة الأرستقراطية في اتجاهات غير متوقعة. لقد قدمن بديلاً جذاباً للمثال النسوي النخبوي للزوجة والأم الوطنية، وقدمن نموذجاً مختلفاً تماماً للتحرر.

تُشكك هذه القصص مجتمعةً في الافتراضات القائلة بأن نموذجًا أفنديًا للهوية المصرية الحديثة كان مثالًا موحدًا وعالميًا. فقد كانت المسارح وأماكن العروض بمثابة فضاءات للمصريين - حتى أولئك الذين يُعتبرون "بلا صوت" - لتحدي أصحاب السلطة، وفهم مكانتهم في المجتمع، والتفاعل مع الهويات الحديثة. وكما تُشير الباحثة نانديبهاتيا ببراعة، فإن "التركيز البصري للمسرح، وتأكيده على المشاركة الجماعية وتمثيل التاريخ المشترك، وحرية الحركة، وإمكانية إحداث اضطراب عام، والمرونة المكانية" تُتيح استعادة تاريخية غير نصية، ليس فقط للفئات المهمشة، بل لجميع شرائح المجتمع.²³ في الواقع، تتجلى أهمية المسرح كمساحة لتشكيل الهويات الوطنية، وإتاحة حرية التعبير للفئات المهمشة، ونقد الأوضاع السياسية والاجتماعية في المسرح في جميع أنحاء الجنوب العالمي.²⁴

لم يكن المسرح حكرًا على النخب والطبقة الوسطى. فقد شهد معظم المصريين عروضًا في الشوارع والمنازل والمقاهي، ووفرت كل مساحة عرض فرصًا لتجمع وتفاعل وتجاوز الحدود الاجتماعية، ولو لفترة وجيزة، بين مختلف فئات المجتمع. ربما أبرز المسرح العربي عادات وتقاليد طبقة الأفندي الناشئة، لكنه لم يكن حكرًا عليهم، بل اجتذب النخب والزوار الأجانب على حد سواء. وبشكل عام، كانت المسارح المصرية فضاءات مفتوحة وجاذبة لشرائح متنوعة من الناس. أما الملاهي الليلية، التي كانت تعج بالراقصات والمغنيات، فكانت تستقطب القوات الأجنبية المتمركزة في القاهرة، وملاك الأراضي من المحافظات الذين يزورون المدن، ورجال الطبقة الوسطى، وكبار السياسيين المصريين. وخضعت جميع المساحات المسرحية - باستثناء العروض الخاصة ربما - لدرجات متفاوتة من المراقبة والرقابة من السلطات الاستعمارية والمصرية على حد سواء.

في كل سياق من سياقات الأداء، تباينت التوقعات المجتمعية لدرجات التفاعل

والسلوك. وقد استدعت مساحات الأداء التجارية الجديدة ممارسات استماع ومشاهدة حديثة ومختلفة، مما تطلب نوعًا من التنظيم الذاتي الذي كان أصحاب المسارح وكبار رعاتها - المعروفين باسم "إفنديس" - يمارسونه.

وفي الوقت نفسه، كانوا يطورون علاقاتهم فيما بينهم وداخل أنفسهم. فبينما كان أداء الشارع يُشرك الجمهور في العرض، مشجعًا على المشاركة الصوتية والفعّالة، كان يُنظر إلى مسرح الطبقة الوسطى كمصدر للتربية الأخلاقية. وقد خلقت المأكولات والمشروبات المُقدمة في الصالات، أو الكباريهات، جوًا أكثر ودًا (وربما استفزازًا) من جو المسرح العربي الأكثر رسمية. ففي الأخير، كان يُتوقع من الجمهور الجلوس بهدوء، والاستماع، واستيعاب مُثل أولئك الذين سيصبحون قادة مصر السياسيين. وقد انبثقت من هذه التجارب المتنوعة خطابات متعددة، ومتناقضة أحيانًا، حول الهوية والحداثة.

يُظهر استكشاف مجموعة متنوعة من فضاءات الأداء أن ثقافة أفندي المهيمنة لم تُفرض من أعلى إلى أسفل. بل، كما يلاحظ المؤرخ جاكسون ليرز، فإن الثقافة المهيمنة مقنعة، فهي "تحافظ على قدر من عدم اليقين والانفتاح. ونتيجة لذلك... حتى أنجح الثقافات المهيمنة تخلق وضعًا يصبح فيه نمط الخطاب السائد... ساحةً للصراع، حيث تُخاض صراعات متعددة الأطراف حول المعنى باستمرار".²⁵ ومع ذلك، فبينما تحدّت عروض الشعبي (الطبقة العاملة) وعروض الكباريه النسائية المعايير الثقافية الأفندية، فقد رسّخت هذه المعايير أيضًا من خلال تسميتها وتمثيلها ونقدها أو دعمها. كان بإمكان الفنانين والكتّاب المسرحيين أن يكونوا صريحين قدر ما يشاؤون، ولكن في النهاية لا يمكن التنبؤ بالعواقب غير المقصودة للعروض المسرحية. ما اختبره الجمهور، وكيف فسروا ما رأوه وسمعوه، اعتمد على عوامل عديدة، منها تجاربهم السابقة، وتوقعاتهم، وحالاتهم المزاجية، ورغباتهم. لا أتناول هنا المسرحيات التي سعت صراحةً إلى قلب النظام الثقافي والسياسي، ولكن روح المرح والغموض التي تتسم بها الأحداث المسرحية، وعواقبها غير المتوقعة، جعلت التهديد حاضرًا دائمًا.

لقد أرست الدراسات التي تستكشف مشروع الهيمنة الأفندية وتناقضاته الأساس للعديد من القضايا التي يتناولها هذا الكتاب.²⁶ يُسهم كتاب "التصرف كمصرية" في نقاش حيوي حول مكانة النخب والأفنديين والشعب والنساء المؤديات في القومية المصرية والحداثة. ولا يدّعي الكتاب أن الأصوات المهمشة كانت متساوية في النقاشات حول الهوية المصرية الحديثة، بل أجادل بأن موضوعات الأداء وأماكنه وممثليه وجمهوره لم تُولّد فقط أفكارًا تعددية حول القومية والحداثة والهوية المصرية، بل ساعدت أيضًا في تعزيز وتوطيد الخطابات الأفندية.

مصري بالنيابة يستعرض هذا العمل الطرق المهمة التي استخدمها الفنانون الأفراد في تمثيل أنفسهم على خشبة المسرح. ويهدف إلى إعادة تمكين الكثيرين ممن ساهموا في بناء الهويات المصرية الحديثة المعقدة. كما يأخذ العمل على محمل الجد تأثير

الأفكار والأشخاص المهمشين، متسائلاً كيف وأين ولأي غاية يتم تحدي الهيمنة.

يتناول الكتاب، في جوهره، مخاوف المؤرخة نانسي رينولدز من أن "محو تناقضات الحياة المصرية قبل عام 1952 قد عزز مزاعم القومية المبررة لذاتها، والتي كانت في بعض الأحيان قسرية للغاية، بتمثيل مجتمع أصيل وخالد".27 ويوضح هذا الكتاب كيف أن التركيز على المسرح والأداء يعيد إحياء تلك التناقضات.

كانت قضايا الهوية من الشواغل الملحة في حقبة مضطربة. فقد شهدت أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين اضطرابات اجتماعية وسياسية حادة في الإمبراطورية العثمانية المتداعية، التي كانت تواجه باستمرار غزوات أوروبية في الشرق الأوسط، بينما كانت على وشك الانهيار الاقتصادي. وفي غضون أربعين عامًا فقط، تحولت مصر من ولاية عثمانية إلى محمية بريطانية (1882-1922)، ثم إلى دولة مستقلة (1922). واجه قادة مصر انتقادات أوروبية للمجتمع المصري، زعموا أنه بحاجة إلى توجيه ليصبح دولة حديثة. واستجابةً لذلك، ازدهرت الصحافة الدورية التي ناقشت وضع المرأة في المجتمع، وقدم رجال الدين المسلمون تفسيرات جديدة للإسلام، ودعا الإصلاحيون إلى إنهاء الرق، وحث المهندسون على تبني تقنيات النقل والاتصالات. ورأى هؤلاء المثقفون والصحفيون ورجال الدين والإصلاحيون والمحامون وغيرهم من المهنيين أنفسهم حُكماءً للحداثة والقومية والحضارة المصرية.

بدلاً من اعتبار الهوية شيئًا ثابتًا لا يُمكن اختزاله، يستند هذا الكتاب إلى المؤرخ الثقافي ستيوارت هول، الذي يرى أن تشكيل الهوية "مشروط، متجذر في الظروف الطارئة"، و"عملية ديناميكية لا تكتمل أبدًا".²⁸ لا يوجد في هذا الفهم أي تأليه، حتى وإن سعى الفرد أو الجماعة إلى نوع من المُثل العليا. ولذلك، فإن دراسة العملية أكثر فائدة من تقييم إنجازها المُرضي. شكّل المسرح والعروض الفنية مواقع حاسمة لتشكيل الهوية بالطرق التي تصورها هول، لأن هذه الأماكن تُتيح للأفراد مساحات للعب، بوعي وإدراك، بالروايات الشخصية والجماعية.²⁹ كان التاريخ واللغة والثقافة والطموح مواد خام لتشكيل الذات والتجمعات المجتمعية الأوسع وتمثيلها.³⁰ تخيّلت النخب والأفندية والشعب والنساء مكانتهم في الأمة. وفي الوقت نفسه، كانوا يُرتبون مواقعهم الاجتماعية داخلها.

يتضح جلياً في دراسات مصر في مطلع القرن العشرين أن القوميين كانوا يعملون بنشاط على صياغة مفهوم للثقافة الوطنية يوحد المصريين ضد المحتلين. ومع ذلك، وكما يوضح هول، فإن الثقافات الوطنية لا تتوحد بشكل كامل أبداً؛ بل "ينبغي أن ننظر إليها على أنها تشكل أداة خطابية تمثل الاختلاف كوحدة أو هوية. وهي متقاطعة مع

انقسامات واختلافات داخلية عميقة، ولا "تتوحد" إلا من خلال-

ممارسة أشكال مختلفة من القوة الثقافية.³¹ ينشر الأفراد مفهوم الثقافة الوطنية هذا من خلال القصص والأدب والثقافة الشعبية التي تتجاوز هذه الانقسامات والاختلافات. ولذلك، كانت مساحات الأداء ولا تزال بالغة الأهمية لتجسيد ومناقشة ونشر مُثُل الهوية المصرية الحديثة والوطنية.

مع ذلك، فإنّ الاختلافات التي تُهدّد السردية الثقافية لا تختفي عند سرد القصص الوطنية. بل على العكس، فقد أبرز سعي الأفنديين الحثيث لتشكيل هوية وطنية موحدة فوارق السلطة، والولاءات المتداخلة، والتناقضات الداخلية أكثر من أي وقت مضى.³² وباستخدام التورية، والتلاعب بالألفاظ، والارتجال، استطاع فنانون من مختلف الخلفيات الاجتماعية نشر رسائل تتحدى التعريفات المفروضة من أعلى إلى أسفل للهوية المصرية الحديثة. وقد يُضخّم الأداء في الواقع الاختلافات داخل وبين المجموعات الاجتماعية. لكن إبراز الاختلاف لم يكن يعني زوال الهوية المصرية الموحدة. فقد دمج القوميون جوانب من ثقافة غير النخب لإظهار مرونة الهوية المصرية الحديثة واتساع نطاقها. كما عزّزت العروض التي تحدّت هيمنة الأفنديين مُثُلهم الأفنديين بمجرد تصويرهم كأهداف موحدة للنقد.

يبدو المسرح، من نواحٍ عديدة، بريئًا ومنفصلًا عن العالم الواقعي. فهو، في نهاية المطاف، شكل من أشكال اللعب، الذي يصفه المنظّر روجر كايوس بأنه "غير إلزامي... محدود بالزمان والمكان، غير محدد، غير منتج ماديًا، مقيد بقواعد، ويهتم بواقع بديل".³³ وباعتباره عرضًا وتجربة اجتماعية، يتيح المسرح الوصول إلى المألوف وغير المألوف، إلى عوالم موازية وخيالات، وذلك ضمن سياق اجتماعي يُقرّ بقيمة هذه الممارسات الحدّية. تكمن قوته العاطفية في اهتمامه بالقضايا المحلية، وفي الوقت نفسه قدرته على تجاوز الخصوصية المحلية. يُسلّط المسرح الضوء على المأساة، والسخافة، وغرائب حياتنا والافتراضات التي نضعها، مما يتيح فرصة لإعادة التفكير في المألوف بطرق جديدة. إنه يدعو إلى تعليق التصديق. إنه حدث خارج عن نطاق الزمن المعتاد.

إن ابتعاد المسرح عن الواقع اليومي الروتيني هو تحديدًا مصدر قوته. وتُعدّ مناقشة المنظّر فيكتور تيرنر لمفهوم "اللامحدود" مفيدة في هذا الصدد. فقد طبّق تيرنر مفهوم اللامحدودية على تجارب الترفيه الحديثة، مشيرًا إليها باسم "المساحات اللامحدودية". ويوضح أنه عندما يبتعد الأفراد عن هياكل الحياة التقليدية ويدخلون مساحات ترفيهية محددة، يصبحون أكثر تقبلاً للصدفة والتغيير، وأكثر انفتاحًا عليهما، مما هم عليه في الحياة اليومية.³⁴ إن ازدواجية هذه الاحتمالات، إلى جانب متعة

حضور الفعاليات الترفيهية أو المشاركة فيها، جعلت المساحات المسرحية مثالية ليس فقط لتنشيط

لا يقتصر الأمر على المشاعر المناهضة للاستعمار، بل يشمل أيضًا تشجيع إعادة تقييم الأيديولوجيات السائدة وتحديها في سياق اجتماعي دائم.³⁵ يُتوقع من الجمهور تفسير ما يحدث على خشبة المسرح، ويفعلون ذلك بطرق عديدة وفردية. حتى العرض المتكرر يختلف من عرض لآخر، لأسباب منها اختلاف تركيبة الجمهور في كل مرة. تؤثر ردود فعل المتفرجين على ما يحدث على خشبة المسرح. يحتوي كل عرض على عناصر من الارتجال وعدم القدرة على التنبؤ.³⁶

على الرغم من اختلاف تفسير كل فرد من الجمهور للأحداث، فإن جميع المشاركين في العرض يصبحون جزءًا منه. توضح إريكا فيشر-ليشت قائلةً: "مهما كانت ردود فعل من يفضلون المشاهدة، فإن جميع المشاركين الآخرين يدركونها - سواءً بالشعور أو السمع أو الرؤية. وتؤثر هذه الاستجابات بدورها على مسار العرض. يعمل جميع المشاركين كشركاء في ابتكار العرض الذي يبقى، في كثير من النواحي، غير متوقع وعفوي."³⁷ صحيح أن المسرح قد يُسهم في تعزيز الافتراضات الثقافية لدى الجمهور، إلا أنه في كثير من الحالات قد يكون مُزعزعًا للاستقرار. وقد تجلى ذلك بوضوح في عروض الشارع في القاهرة، والتي تُشبه وصف ميخائيل باختين لـ - *كرنفال* خلال الكرنفال، وكما يصف باختين، "تُعلق القوانين والمحظورات والقيود التي تحدد بنية ونظام الحياة العادية، أي الحياة غير الكرنفالية"، مما يجعل الكرنفال "مكاناً لتطوير نمط جديد من العلاقات المتبادلة بين الأفراد، في شكل حسي ملموس، نصف حقيقي ونصف تمثيلي، في مقابل العلاقات الاجتماعية الهرمية القوية للحياة غير الكرنفالية".38

في عام ١٩٠٠، أثارت مسرحية انتقدت البطل القومي المصري أحمد عرابي (١٨٤١-١٩١١)، وهو ضابط في الجيش ساهم في تدبير انتفاضة فاشلة ضد الحكومة العثمانية المصرية، غضب الجمهور لدرجة أن إحدى الصحف ذكرت أن بعض الحضور "أخذوا بعض الكراسي وألقوا بها على بعضهم البعض وعلى خشبة المسرح".^{٣٩} وسواء جلس الجمهور في مقاعد محددة داخل مبنى المسرح أو تجمعوا في دائرة حول المؤدين في مكان عام، فإن طبيعة تجربتهم غير المستقرة، ومدى انغماسهم في تصديق ما يرونه أثناء مشاهدتهم أو مشاركتهم في المسرحية، جعلت من المستحيل التنبؤ بتأثيرات المسرح. كان من المفترض أن يجلس الجمهور بهدوء أثناء العروض في مباني المسارح العربية الجديدة، لذا قوبل العنف الذي حدث في مسرحية عرابي - والذي ربما كان تجسيدًا منطقيًا لجمهور متفاعل صوتيًا وجسديًا - بالقوة من قبل الشرطة. في المقابل، كان مسرح الشارع يتطلب من الجمهور التعبير عن أفكارهم ومشاعرهم طوال

العرض، وكانت الحبكات تتغير بناءً على مطالب الجمهور. وقد مكّن انخراطهم جميع المشاركين من المساعدة في صياغة الروايات بما يتماشى مع رغباتهم.

التجارب الاجتماعية مثل التواجد ضمن جمهور لديها القدرة

على

بناء ما وصفه فيكتور تيرنر بـ"التواصل الجماعي"، وهو "نمط من أنماط الترابط الإنساني" الذي "يمكن أن يتفاعل عبر الأنظمة الهيكلية [الحدودية، أو شبه الحدودية، أو غيرها] بطريقة يصعب علينا حاليًا التنبؤ بحركاته".⁴⁰ كانت العواقب غير المتوقعة للتواصل الجماعي مصدر قلق لدى "إفنديس"، كما يتضح من المقالات الكثيرة في المجلات التي تناقش المحتوى المسرحي المناسب وسلوك الجمهور. وحتى مع اختلاف تجارب وتوقعات الأداء وسلوك الجمهور في مختلف بيئات الأداء، كانت تجربة التواصل الجماعي ممكنة على نطاق واسع. كان هناك دائمًا احتمال أن يمتد التواصل الجماعي الذي تشكل داخل تجربة الأداء شبه الحدودية من الساحة المسرحية إلى العالم الحقيقي ليتحدى هياكل الحياة اليومية. كانت هذه المخاوف في محلها. ففي نهاية المطاف، أتاحت التجربة المشتركة للهوية المصرية في مواجهة القوة الاستعمارية البريطانية الانتفاضة الجماهيرية عام 1919.

في السنوات التي تلت دينشواي، أصدرت الحكومة المصرية عدة قوانين تنظم ملكية المسارح، ومقاعدها، ومحتوى عروضها، وأمنها العام.⁴¹ ورغم أن قسم الفنون الجميلة في وزارة التربية والتعليم كان يتولى عادةً مراجعة القضايا المتعلقة بالمسرح، إلا أنه كان على كتّاب المسرحيات أيضًا تقديم نسخ من مسرحياتهم إلى وزارة الداخلية للحصول على إذن بالعرض. وبررت الحكومة ذلك بحرصها على تجنب المساس بالأخلاق أو "المشاعر المصرية أو الأجنبية".⁴²

لم يكن من المستغرب أن يؤدي قرار الحكومة بحظر مسرحية مرعي إلى توسيع قاعدة جمهورها. فقد أطلعت الصحافة قرّاءها على الأحداث المحيطة بالحظر، ونشرت رسالة شكوى مرعي إلى الرقيب.⁴³ نشر مرعي نسخًا من المسرحية وباعها بخمسة قروش للنسخة الواحدة، مما أدى إلى زيادة عدد القراء عن العدد الذي كان سيملأ المسرح لو استمر العرض لأكثر من بضع ليالٍ كما كان مخططًا له في الأصل.⁴⁴ يُعد وجود هذه الوثائق نتيجةً إيجابيةً من وجهة نظر المؤرخين، ولكنه يُشير إلى أحد التحديات المنهجية العديدة التي تواجه إتمام دراسة تاريخ المسرح المصري.

حتى لو وصلت مسرحية إلى خشبة المسرح دون رقابة، يتعين على الباحث أن يتعامل مع حقيقة أن تجربة المسرح عابرة. فكل عرض يختلف عن سابقه نظرًا لتغير العلاقات بين الممثل والمسرح والجمهور والسياق الأوسع. وللتخفيف من هذه التحديات، يستند هذا الكتاب إلى مجموعة واسعة من المصادر. فالمذكرات الشخصية والصور الفوتوغرافية ونصوص المسرحيات والإعلانات والتسجيلات الصوتية

والمراجعات تُعطي فكرة عن هوية الحضور، والأماكن التي شغلوها، والسياق الأوسع، وردود فعل الجمهور. فعلى سبيل المثال، روّجت الإعلانات لأمسيات خاصة مثل "عروض السيدات الصباحية" لتشجيع حضور النساء، وتشير أسعار التذاكر إلى من كان قادرًا على الحضور.

تتيح هذه المصادر للأفراد فرصة حضور عرض مسرحي. وتقدم مذكراتهم الشخصية تفاصيل ثرية عن العروض، بما في ذلك شكل المسارح وهوية الجمهور. وتكشف هذه المصادر مجتمعةً عن شرائح واسعة من مجتمع كان حريصًا على مناقشة وتحديد الهوية المصرية الحديثة.

مصري بالنيابة يبدأ الكتاب بتجديد القاهرة وافتتاح دار الأوبرا الخديوية عام ١٨٦٩، وينتهي بمطالب المصريين بالاستقلال عن بريطانيا وازدهار ملاهي النساء في ثلاثينيات القرن العشرين. يتناول الكتاب الأحداث بترتيب زمني، وتركز معظم فصوله على دراسة حالة محددة لكاتب مسرحي أو عرض أو فنان. وبوضع كل حالة في سياقها الاجتماعي والمكاني والسياسي الأوسع، يُسلط كتاب "التصرف كمصري" الضوء على كيفية تعامل المصريين من مختلف الأطياف مع معنى الحداثة والانتماء إلى مصر.

يركز الفصل الأول ("عايدة في مصر") على افتتاح دار الأوبرا الخديوية الجديدة والعرض الأول لأوبرا عايدة في القاهرة. افتُتحت دار الأوبرا، التي تمزج بين التصميم العثماني والأوروبي، بالتزامن مع افتتاح قناة السويس عام ١٨٦٩. وقدّمت نخبة البلاط المصري، بمن فيهم الخديوي إسماعيل (الوالي العثماني) - الذي كلّف بتأليف أوبرا عايدة - لجوزيبي فيردي حبكةً روائيةً مبتكرة، عززت صورة مصر الحديثة التي تضاهي القوى الأوروبية وتُعارض صورة أفريقيا جنوب الصحراء "المتخلفة". وقد منحت هندسة دار الأوبرا نخبة البلاط المصري حضورًا بارزًا رسّخ انتماءهم إلى طبقة اجتماعية متميزة.

من شأن هذا الظهور البارز أن يجعل النخب هدفًا للأفندية الناشئة. فبينما كانت النخب تُنمّي ما اعتبرته ذوقًا رفيعًا وحداثةً مثالية، كان الأفنديون ينظرون إلى النخب على أنها مُنحلة، مُستسلمة للأوروبيين، ومُسببة للخراب في مصر. وبدلًا من الارتقاء بالأمة، عرّضت رعاية النخب للأوبرا والثقافة، في نظر الأفنديين المُنتقدين، بناء هوية مصرية حديثة للخطر. ومع ذلك، في هذه الفترة التي سبقت هيمنة الأفندي كحكم للهوية المصرية، يُبيّن الفصل الأول أن النخب صاغت نسختها الخاصة من الهوية الحديثة، نسخة استعارت من القوة الأوروبية لكنها لم تخضع لها. ففي نهاية المطاف، يُمكن للحضارة المصرية أن تدّعي أنها سبقت الحضارة الأوروبية بآلاف السنين، كما احتفت عايدة.

أدت مشاريع إسماعيل الرائعة، التي تجاوزت بكثير بناء دار الأوبرا الخديوية، إلى إفلاس مصر وزيادة تعرضها للدائنين الأوروبيين. ينتقل الفصل الثاني ("كيف تصبح أفنديًا") إلى حقبة الاحتلال البريطاني (1882-1922) التي أعقبت تجديد إسماعيل للمدينة. ويركز الفصل على شارع عماد الدين، قلب منطقة مسارح متنامية للطبقة

المتوسطة، ناطقة باللغة العربية، استقطبت في المقام الأول شريحة اجتماعية مهنية وفكرية ناشئة من ذوي الكفاءة.

كانت مباني المسارح في الحي تضم منصات مرتفعة ومقاعد محددة، على غرار دار الأوبرا، ولكن على نطاق أصغر وأقل تفصيلاً. وسعيًا من الأفندية لترسيخ مكانتهم في المجتمع المصري، بذلوا جهودًا حثيثة لخلق صورة زائفة من التوافق والوحدة حول التطلعات والمصالح المشتركة، وقد فعلوا ذلك على خشبة المسرح العربي.

تجلّت هذه القيم في مسرحية الكاتبة المسرحية السورية فرح أنتون عام ١٩١٣، "مصر الجديدة ومصر القديمة". كانت الهوية المصرية الحديثة التي تفاوض عليها الممثلون ونشروها على خشبة المسرح تعكس الهوية "المتحضرة" التي كانوا يصوغونها لأنفسهم، هويةٌ حُدِّدت في مقابل التأثيرات الثقافية والاستعمارية الأوروبية. كما حُدِّدت داخليًا في مقابل النخب والفلاحين والشعب (عمال المدن). لكن لم يكن الأفنديون موحدين قط كما كانت السردية التي ابتكروها، ومن المفارقات أن أفرادًا مثل أنتون - وهي مسيحية سورية شاركت في صياغة هوية أفندية مصرية - قد استبعدوا أنفسهم في نهاية المطاف من تعريفها الذي بات يضيق باستمرار.

يتناول الفصل الثالث ("قضية أحمد الجرذ") الارتجال وعروض الشارع لتسليط الضوء على أهمية الأداء بين عمال المدن المصرية، الذين يُشار إليهم مجتمعين باسم "الشعب". وبينما تشمل عروض الشارع التي انتشرت بين الشعب طيفًا واسعًا من وسائل الترفيه والمؤدين (مثل فناني التقليد وفناني مسرح الظل) في أماكن متنوعة (الشوارع العامة، والمنازل الخاصة، والمقاهي)، يركز الفصل الثالث على شكل معين من السخرية يُسمى "فصل المذكر". في أوائل القرن العشرين، كان فصل المذكر يُؤدى عادةً في احتفالات الشوارع أو الحفلات الخاصة. ولكنه بدأ أيضًا بالظهور في مسارح البروسينيوم الناطقة باللغة العربية خلال فترات الاستراحة أو في نهاية المسرحيات التراجيدية. وقد ترك هذا الظهور للباحثين سجلًا تاريخيًا قيّمًا لممارسة ثقافية عابرة.

على الرغم من أن فناني الشوارع استقطبوا شرائح واسعة من الناس، إلا أن الفصل الثالث يركز على عمال المدن الذين كانوا من أشد معجبيهم. في الوقت نفسه، وبشكل متزايد، كانت هذه الفئة الاجتماعية المتماسكة تعتاد على العمل الصناعي والروتين اليومي. يركز الفصل على ما يكشفه أحد فناني الارتجال، أحمد الفار، ومسرحيته القصيرة "رواية السعيدي" عن هموم عمال المدن وهويتهم. ومن المثير للاهتمام وجود نسختين مكتوبتين من المسرحية، تقدم كل منهما رسائل متناقضة بشكل محير حول القيم المشتركة لعمال المدن. أتساءل عن معنى أن تسخر المسرحية نفسها من هوية الأفنديين بشكل صريح، حيث تُعلي إحدى النسختين من شأن العمال باعتبارهم حُكماء الهوية المصرية، بينما تُشيد الأخرى، على نحو متناقض، بقيم الأفنديين والقيم الأجنبية.

في نهاية الحرب العالمية الأولى، خرج المصريون بأعداد غفيرة إلى الشوارع

ل

يطالبن بالاستقلال عن بريطانيا. يتناول الفصل الرابع ("منيرة المهدية والمسرح الثوري") حقبة عام ١٩١٩ وما تلاها من صعود الفرق والملاهي الليلية التي تقودها النساء. ويتتبع الفصل مسيرة المغنية والممثلة والمديرة الشهيرة منيرة المهدية، إلى جانب بعض زميلاتها، ويدرس كيف استطاعت الفنانات إضفاء طابع وطني ونسوي على المسرح والمجال العام لخلق أدوار عامة جديدة لأنفسهن.

كما ادّعى الأفنديون تمثيل الشعب، ادّعت حركة إصلاحية نسائية مصرية تمثيل النساء من غير النخبة. لكنّ اهتماماتهنّ غالبًا ما أغفلت واقع حياة النساء العاملات، لا سيما في عصر تزايد الاستهلاك والتجارة. وبينما أكّدت نساء النخبة على شكلٍ معيّنٍ من أشكال الأنوثة المصرية الحديثة، كانت هناك نساء انحرفن عن هذا النموذج، فجمعن بين الانخراط فيه وتحدّيه، كما يُشير الفصل الرابع. وقدّمت الفنانات، دون قصد، رؤيةً بديلةً للاستقلال، ونوعًا مختلفًا من المثل العليا النسوية. ودفع مزيج الشهرة وتقنيات الإعلام الحديثة حدود الظهور المقبول. ومع ذلك، قادتهنّ رغبتهنّ في الوصول إلى جمهور واسع إلى دعم، بل والاحتفاء، بالمعايير التي كنّ يتحدّينها في الوقت نفسه.

في نهاية المطاف، يُظهر كتاب "التصرف كمصري" أن السرديات الكبرى لا تولد مكتملة، بل تتطور في سياق الأفكار المتنافسة. فعلى الرغم من الطرق التي بدا بها الفكر والثقافة المهيمنان وكأنهما يمحوان البدائل، إلا أن مفاهيم متباينة للهوية المصرية الحديثة استمرت، وظهرت مفاهيم جديدة، تتعارض أحيانًا مع المُثُل السائدة، وتُكمّلها أحيانًا أخرى، وتُسهم فيها أحيانًا أخرى.

صيد الحمام كانت قصةً بالغة الخطورة لدرجة دفعت البريطانيين إلى قمعها. تكمن أهميتها وخطورتها في سيطرتها على تفسير قضية دينشواي. وينطبق هذا على المسرح عمومًا. فالمسرح قادر على عكس الواقع، وإثارة الجدل، ومواساة الآخرين، والسخرية منهم؛ إذ يقدم، كما يلاحظ مؤرخ المسرح مارفن كارلسون، "تعليقًا ثقافيًا واجتماعيًا، واستكشافًا للذات والآخر، وللعالم كما يُعاش، وللإمكانيات البديلة".⁴⁵ إن ازدواجية هذه الإمكانيات، إلى جانب تفاعل المسرح مع الجمهور، جعلت من فضاءات العرض بيئةً مثاليةً لتحدي تعريفات النخب البريطانية والمصرية للحداثة، ولإبراز الهويات النسوية والإقليمية، وتنشيط المشاعر المناهضة للاستعمار. إن تداخل المسرح والمؤدين والجمهور يُظهر بوضوح العملية المستمرة لصنع المعنى، والطعن فيه، وخلقه من الهوية المصرية الحديثة.

CHAPTER 1

عايدة في مصر

امتلأت دار الأوبرا الخديوية بالقاهرة عن آخرها قبل وقت طويل من بدء العرض مساء يوم 24 ديسمبر 1871. وتجمع الجمهور المتحمّس، المتزيّن بأبهى حُلله، لمشاهدة العرض العالمي الأول لأوبرا جوزيبي فيردي المنتظرة بشوق، عايدة.¹ وعلى مدار الساعات التالية، شاهد المتفرجون قصة حب مأساوية بين عايدة، وهي عبدة إثيوبية، وراداميس، وهو قائد عسكري مصري، تدور أحداثها في فترة ما خلال "عهد الفراعنة"، وهي فترة غامضة تمتد لثلاثة آلاف عام.² وتداخلت الحدود بين الحقيقة والخيال، والواقع والعرض، مع تطور أحداث الإنتاج. ووصفت الممثلة والكاتبة الاجتماعية مابيل كايارد الممثلين الأوروبيين وهم يختلطون بـ"إثيوبيين حقيقيين وعبيد حقيقيين... [كانوا يحملون] تماثيل ومنحوتات للآلهة القديمة" من متحف القاهرة للآثار.³ وبحلول نهاية الأوبرا، ادعى البعض أن المتفرجين شاهدوا ثلاثة آلاف ممثل - وغير ممثلين - يعبرون خشبة المسرح.⁴

بشهادة الجميع، حقق العرض نجاحًا باهرًا. أشاد أحد المشاهدين بالعرض قائلًا إنه "عرض فائق الروعة... كان هذا العرض الأول لأوبرا عايدة مثاليًا بكل بساطة."⁵ وأثنى نقاد من العديد من المجلات الأجنبية على فيردي. وذكر الصحفي الإيطالي فيليبو فيليبي "تصفيقًا مطولًا، وهتافات حارة، وصيحات حماسية جماعية" لدرجة أن أحد الحضور المتلهفين صرخ قائلًا: "لم ينتهِ العرض بعد!"⁶ وذكر فيليبي أن عدد مرات التصفيق في نهاية العرض كان مفاجئًا - وربما مبالغًا فيه - حيث بلغ 32 مرة. وبعد انتهاء العرض مباشرة، أرسل مدير مسارح الخديوي، بول درانيهت، برقية إلى فيردي يشيد فيها بـ"النجاح الباهر" للأوبرا.⁷ وكتب درانيهت: "لم يمر أي مقطع موسيقي دون تحية؛ كان هناك حماس شديد. صفق الجمهور المتحمس للمايسترو الغائب. تهانينا، شكرًا."⁸

دعا الخديوي إسماعيل، حاكم مصر العثماني (حكم من 1863 إلى 1879)، فيردي لتأليف أوبرا أصلية تليق بدار الأوبرا الجديدة في القاهرة.9-

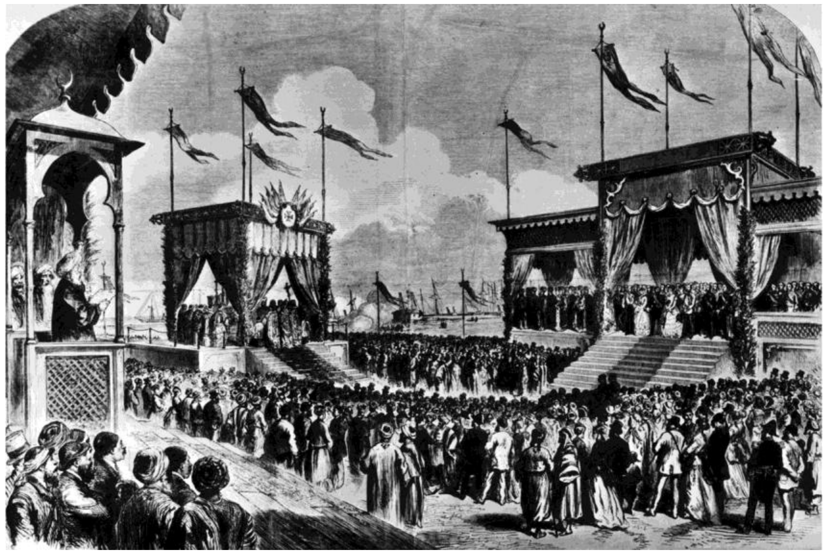
برعاية إسماعيل، شُيّد دار الأوبرا عام ١٨٦٩، عشية اكتمال قناة السويس. طلب إسماعيل من عالم المصريات الفرنسي ومدير متحف الآثار، أوغست مارييت، أن يقترح على فيردي قصةً تكون، على حد تعبير إسماعيل، "مصرية قديمة خالصة".١٠ وبمزيج من علم المصريات العلمي والهوس الشعبي بمصر القديمة، استقى مارييت حبكة قصته من عهد الفرعون رمسيس الثالث، حتى أنه صمم الأزياء على غرار مشاهد من مقبرته، وأصرّ على أن يكون جميع الممثلين حليقي الذقن، إذ يبدو أن القدماء لم يكونوا يطلقون لحاهم.١١ استحوذت القصة على خيال فيردي، فقام، بالتعاون مع كاتب الأوبرا أنطونيو غزلانزوني، بتأليف الأوبرا التي ستصبح نجاحًا عالميًا وعنصرًا أساسيًا في ذخيرة الأوبرا في مصر وخارجها.١٢

يرى معظم الباحثين والمعجبين أن أوبرا عايدة هي أوبرا أوروبية تدور أحداثها في مصر. ومما يزيد الأمر تعقيدًا أن خديوي مصر - وهو لقب وراثي يمنحه السلطان العثماني لحاكم مصر - هو من بادر إلى هذا المشروع وموّل إنتاجه بالكامل. ويثير طلب إسماعيل أن تكون الأوبرا "مصرية قديمة خالصة" العديد من التساؤلات، لا سيما وأن الأوبرا لم تكن تشبه أيًا من أشكال الأداء الموسيقي المحلية.¹³ وكما يتساءل المؤرخ دونالد ريد: "ماذا تعني الأصالة في عرض موسيقي أوروبي ضخم لم يكن ليفهمه أي مصري قديم، وقليل من المصريين في عصره؟"<sup/>14<sup> كما أن اختيار إسماعيل لمصر "القديمة الخالصة" موضوعًا للأوبرا أمرٌ مثير للاهتمام في ضوء جهوده لتحديث الدولة وسكانها. فلماذا اختار إسماعيل المصريين القدماء موضوعًا للأوبرا بدلًا من المصريين المعاصرين؟ هل كانت هذه، كما يتساءل الباحث إدوارد سعيد، مجرد أوبرا استشراقية أخرى، أم أنها كانت تحمل دلالات أعمق؟¹⁵

عايدة كان افتتاح قصر الخديوي جزءًا من برنامج أوسع لتجديد المدن، بلغ ذروته مع افتتاح قناة السويس في 17 نوفمبر 1869 (الشكل 1.1). اعتبر إسماعيل الاحتفالات المصاحبة للافتتاح فرصةً لعرض القاهرة الجديدة على زواره، ومضاهاة المعارض الأوروبية المبهرة في القرن التاسع عشر. ولتحقيق هذه الغاية، أطلق برنامجًا ضخمًا للأشغال العامة لتحديث أحياء القاهرة والإسكندرية التي من المرجح أن يراها الزوار، أو يُوجِّهوا لزيارتها.¹⁶ انتشرت الشوارع الواسعة والحدائق المُنسَّقة والفنادق الفخمة المبنية من الحديد والصلب والزجاج المُحسَّن، والتي كانت شائعة في القرن التاسع عشر، على ما كان في السابق سهلًا فيضيًا مستنقعيًا. وكان جوهرة التاج بناء دار الأوبرا الخديوية الجديدة.

تبدأ أوبرا عايدة الكبرى، المؤلفة من أربعة فصول، في القصر الملكي في ممفيس. يعلم

راداميس، قائد الحرس المصري، أن الجيش الإثيوبي يخطط لمهاجمة مصر. وسرعان ما يدرك الجمهور أن هذا يشكل خطراً.



الشكل 1.1. افتتاح قناة السويس، 17 نوفمبر 1867. أرشيف هالتون / صور جيتي.

كان هذا صراعًا شخصيًا بالنسبة له، فهو مغرم بعايدة، وهي جارية إثيوبية في بلاط الملك. في الفصل الثاني، يكون راداميس قد هزم الإثيوبيين. ولكن قبل عودته إلى دياره، تقوم ابنة الملك، أمنيريس الغيورة، والتي هي الأخرى مغرمة براداميس، بخداع عايدة وإيهامها بأن راداميس قد مات في المعركة. يكشف حزن عايدة أنها هي الأخرى مغرمة براداميس، فتهددها أمنيريس غاضبة.

تتفاقم محنة عايدة عندما يعود راداميس المنتصر إلى طيبة أسيرًا برفقة والدها أموناسرو. في الفصل الثالث، بينما تغني عايدة بحنين إلى وطنها، يظهر والدها ويطلب منها جمع معلومات عن الجيش المصري من راداميس. يختبئ سريعًا عند ظهور راداميس، وسرعان ما يعدها راداميس بالزواج، ويكشف لها طواعيةً خطط الجيش المصري بناءً على طلبها. بعد أن ضبطت أمنيريس راداميس وهو يفشي أسرار الجيش، تظهر وتتهمه بالخيانة. في الفصل الأخير، يُحكم على راداميس بالدفن حيًا، ويرفض وعد أمنيريس بإنقاذه مقابل تركه عايدة. قبل إغلاق القبو، يكتشف راداميس أن عايدة قد وضعت نفسها في القبو لتلقى حتفها معه.

عندما طرح إسماعيل فكرة الأوبرا لأول مرة على فيردي، كانت مصر جزءًا من الإمبراطورية العثمانية. ومع ذلك، أبرزت الأوبرا مصر القديمة والمتحضرة، ذات الإمبراطورية الخاصة بها. لم يقتصر عرضها على الترفيه فحسب، بل كان مرتبطًا ارتباطًا وثيقًا بالسلطة والسيطرة على مصر.

تصوير للتاريخ والهوية الإمبراطورية. على الرغم من أن أوبرا عايدة، وهي أوبرا أوروبية تدور أحداثها في مصر القديمة، إلا أنها كانت رؤية إسماعيل لمصر الحديثة. ففي الوقت الذي كان فيه المصريون رعايا عثمانيين، كان إسماعيل يحقق بعض طموحاته الإمبراطورية، موسعًا نفوذ مصر إلى السودان، ومتطلعًا إلى مزيد من التوسع. لقد تخيل هو ونخبته مصر الحديثة كقوة إمبراطورية وثقافية تضاهي القوى الأوروبية، ومتميزة عن أفريقيا جنوب الصحراء.

لم تكن دار الأوبرا الخديوية، وأوبرا عايدة، ومشروع التجديد الحضري الأوسع نطاقًا، مجرد تدخلات غربية أو واردات أجنبية لا معنى لها. بل كان رعاية هذه المشاريع الثلاثة دليلًا على الإنجاز الثقافي المصري، وشهادة على التقارب مع الحضارة الأوروبية. وقد صُمم التخطيط الحضري ليناسب الاحتياجات المحلية والأنماط المعمارية.¹⁷ أكد بناء دار الأوبرا على أولوية ثقافة البلاط العثماني وسلطته، وقدم عرض أوبرا عايدة مصر كقوة إمبراطورية جبارة، متجذرة في تاريخها العريق ومستمدة شرعيتها منه. وبذلك، استغل البلاط العثماني المصري تاريخ مصر القديم ليؤكد سلطته الحديثة.

كما ساهم التصميم الحضري في تنظيم القاهرة، جاعلاً إياها جذابة وسهلة التنقل للمصريين وزوارها على حد سواء، كذلك قدمت أوبرا عايدة مصر القديمة بأسلوب مفهوم وممتع لجمهورها. وبينما انطوى إعادة تصميم القاهرة على تطبيق فهم معين للحداثة، نقلت أوبرا عايدة هذه الرسالة إلى الجمهور.¹⁸ وباعتبارها عرضًا للإمبريالية والقوة، جسدت عايدة رؤية محددة لمصر على خشبة المسرح. كان كل شيء، من المبنى إلى العرض إلى الجمهور، جزءًا من هذا المشهد الباهر.

ساهمت أوبرا عايدة، ودار الأوبرا، والقاهرة الجديدة مجتمعةً في تشكيل نخبة مصرية حديثة، وأكدت على نظرة مميزة للهوية المصرية. في الحقبة التي سبقت إفلاس مصر والسيطرة الاستعمارية البريطانية، استعارت النخب العثمانية المصرية عناصر من الثقافة الأوروبية والعثمانية بشكل انتقائي، مُصوِّرةً نفسها كورثة لعظمة الإمبراطورية المصرية القديمة. فُرضت الحداثة من أعلى الهرم، وجعلت الشوارع المُجددة والمسرح هذه الحداثة جلية.

في القرن التاسع عشر، شكّل أفراد النخبة المصرية، بمن فيهم الأعيان والذوات، هوية جماعية مميزة من خلال بناء شبكة من العلاقات الاجتماعية في أماكن اجتماعية محددة، وخلق علامات تميزهم عن الآخرين. ورغم أن جزءًا كبيرًا من مكانتهم كان مستمدًا من ثروتهم ونسبهم، إلا أن النخب، في مكان مثل دار الأوبرا الجديدة، حرصت على تنمية

"الذوق الرفيع" وتعزيز روابط المجتمع من خلال لقاءاتهم وزياراتهم المتبادلة في مقصوراتهم الخاصة.

أتاحت هذه الترتيبات ظهورًا عزز الشعور بالانتماء إلى طبقة اجتماعية مصرية متميزة. لم يتطلب ذلك توحيدًا في الفكر، بل إن بعض الباشاوات (كبار المسؤولين المدنيين والعسكريين) اشتكوا من إجبارهم على شراء تذاكر موسمية لعروض دار الأوبرا واستضافة الراقصين الأوروبيين الزائرين ودفع تكاليفهم بأنفسهم. ومع ذلك، ساهمت التجربة الجماعية لحضور المسرح في ترسيخ هوية جماعية استبعدت أولئك الذين لم يتمكنوا من المشاركة أو لم يرغبوا فيها.

ستُقابل جهود النخب لتحديث مصر بانتقادات لاذعة في العقود اللاحقة. فقد رأت طبقة وسطى جديدة - هي طبقة الأفندية - في النخب فئة منغمسة في ملذاتها، غير مؤهلة لقيادة مصر التي كانت في طور الانتقال إلى الاستقلال. وانتقدت كتابات الأفندية في أوائل القرن العشرين ما اعتبروه ولاءً من النخب للعثمانيين، واستسلامًا لأوروبا، وديونًا للبنوك الأوروبية، مما يُظهر استهتارًا تامًا بالشعب المصري. وكان تصوير الخديوي لمصر "الخالصة" في الأوبرا، بالنسبة لهم، نقيضًا لما ينبغي أن تكون عليه مصر الحديثة.

مع مطلع القرن العشرين، وجدت النخب، التي كانت تعيش في عصرٍ يتزايد فيه التوجه القومي، نفسها مضطرةً للتخلي عن توجهاتها العثمانية والتحلي بالطابع المصري. لكن في الفترة السابقة، قبل إفلاس مصر، والسيطرة الاستعمارية البريطانية، وصعود الأفندية، كانت النخب تتنقل في عالمٍ تتصاعد فيه القوة الأوروبية وتتشكل فيه ملامح الحداثة في سياق الإمبراطورية. لقد اعتبروا أنفسهم لاعبين متساوين على الساحة العالمية.

جنوب حديقة الأزبكية، كان يقع دار الأوبرا الخديوي، الذي شكّل نقطة محورية في مركز القاهرة الجديد. صممته شركة فاشيوتي وروسي الإيطالية على الطراز الإيطالي الانتقائي لعصر النهضة الجديد، على غرار دار أوبرا لا سكالا في ميلانو، وأنجزه عمال الفلاحين المصريين في غضون أربعة أو خمسة أشهر فقط (الشكل 1.2).¹⁹ في الداخل، زيّنت ستائر فاخرة من الديباج العنابي والذهبي المبنى الأبيض المكون من أربعة طوابق، وشكّلت المقصورات الخاصة المزخرفة بالذهب للباشاوات والخديوي الطابق الثاني (الشكل 1.3). كان يتسع المبنى بأكمله لحوالي 800 شخص.²⁰ على الرغم من مظهره الجذاب وديكوره الفاخر، فقد شُيّد معظم المبنى من الخشب والجص. قبل استخدام إضاءة الغاز، كانت الشموع تُنير الداخل، مما استدعى وجود فرقة إطفاء على أهبة الاستعداد لحالات الطوارئ خلف الكواليس في كل عرض.²¹

لم يكن بناء دار الأوبرا سوى جانب واحد من التحولات الهائلة التي شهدها منتصف القرن التاسع عشر. فقد أدت الإصلاحات القانونية، مثل إنشاء المحاكم المختلطة والوطنية الجديدة القائمة على القانون الفرنسي، إلى تحويل التركيز بعيدًا عن الشريعة الإسلامية. ولدعم النخبة المصرية المتعلمة أوروبيًا، قام إسماعيل بتوسيع ميزانية-



الشكل 1.2. دار الأوبرا الخديوية. الأرشيف الرقمي لذاكرة مصر الحديثة التابع لمكتبة الإسكندرية.

لقد ساهم في تطوير التعليم بشكل كبير، حيث شجع على نمو أنظمة التعليم الابتدائي والثانوي، والمدارس الفنية المتخصصة، وتعليم الفتيات، والبعثات التعليمية إلى أوروبا. وأصبح الأزهر، ذلك الصرح العريق للتدريب الديني في القاهرة، خيارًا من بين خيارات عديدة، إذ اجتذبت هذه المدارس الحكومية الحديثة والعلمانية جيلًا جديدًا من المصريين. ومن أهم المدارس الفنية دار العلوم (1872)، وهي مدرسة لتدريب معلمي اللغة العربية في النظام الحكومي الجديد، ومدرسة اللغات (1868)، التي أصبحت فيما بعد كلية الحقوق بالقاهرة، والتي قدمت تعليمًا قانونيًا فرنسيًا متميزًا.

يعود تاريخ بناء دار الأوبرا الخديوية إلى أحداث سابقة. فقد شهد النصف الثاني من القرن التاسع عشر تحولاً هائلاً في خريطة العالم، إذ كانت فترة تنافس أوروبي محموم على الموارد المادية العالمية، مما دفع بتوسع الإمبراطوريات. وقد استندت جهود علماء الأنثروبولوجيا لتصنيف العالم إلى تسلسلات هرمية قومية وعرقية إلى مبادئ الداروينية الاجتماعية. وزعموا أن تفوق بعض الشعوب على غيرها أمرٌ ذو أساس علمي. وقد تجلّت هذه التصورات في المعارض الأوروبية في القرن التاسع عشر.

في عام 1867، شاركت مصر في المعرض العالمي الذي أقيم في باريس. بدأ تقليد استضافة المعارض أو المعارض العالمية في إنجلترا مع المعرض الكبير عام 1851. كانت هذه المعارض بمثابة عروض بصرية للقوة الصناعية الغربية وابتكاراتها، ولكنها كانت أيضًا تمثيلات معمارية لـ



الشكل 1.3. الجزء الداخلي من دار الأوبرا الخديوية، المصور، 4 فبراير 1927. بإذن من مكتبة الكتب النادرة والمجموعات الخاصة، الجامعة الأمريكية بالقاهرة.

الإمبراطورية. كان زوار المعارض العالمية في القرن التاسع عشر، وهم يتجولون بين المعروضات، يخوضون رحلة افتراضية عبر إمبراطورية بلادهم. وهكذا، حققت المعارض عدة أهداف. فقد كشف موقع الأجنحة في ساحات العرض عن نظام عالمي رسمته القوى الغربية. كما أبرزت هندسة الأجنحة انطباعات المستعمرين وتصوراتهم عن الثقافة الإسلامية.

في بعض الحالات، قامت لجان مؤلفة من أشخاص من البلدان الممثلة بإنشاء معارضها الخاصة وتقديم مواد مكتوبة مصاحبة لها. وبينما كان سكان العالم الإسلامي يواجهون التوسع الأوروبي، وفر ذلك وسيلة ومنبراً لعرض مناطقهم كجزء لا يتجزأ من السردية الأوسع للتحديث. كان التكيف مع التقدم التكنولوجي والعلمي الأوروبي أمراً، أما كيفية التعامل مع الثقافة الأوروبية - وافتراضات الأوروبيين حول الثقافة الإسلامية/العربية - فكان أمراً آخر.

كان أوغست ماربيت نفسه، مصمم أوبرا عايدة، مسؤولاً عن المعرض المصري في باريس عام 1867. ضمّ المعرض مجموعة من المباني المؤقتة، شملت معبدًا يرمز إلى "العصور القديمة"، وجناحًا على الطراز العربي يرمز إلى العصور الوسطى، وخانًا مزودًا بمشربية (شاشة شبكية) يرمز إلى العصر الحديث.²² ما وُصف بشكل مبهم بأنه معبد أثري، كان بمثابة "مصر المستقبل"، حيث ألقى كبير المهندسين الفرنسيين لقناة السويس، فرديناند دي ليسبس، محاضرات حول بناء القناة.²³

أُعجب إسماعيل بالمشهد برمته. استقبل الزوار في ساحة الاستقبال (مكان استقبال الرجال) في المعبد، مما زاد من مزج الخيال بالواقع، والماضي بالحاضر.24 خارج حدود المعرض، تجول إسماعيل في شوارع باريس التي أعيد تصميمها تحت إشراف البارون جورج أوجين هوسمان في الوقت المناسب لمعرض عام 1867.

زار علي مبارك، الذي كان على وشك تولي منصب وزير الأشغال العامة في مصر، المعرض العالمي في ذلك العام. درس لعدة أسابيع المباني والشوارع وشبكات الصرف الصحي الباريسية الحديثة، واستلهم من هذه التجربة في روايته "عالم الدين". أبدى أبطال الرواية "دهشتهم من مدى تنظيم المدينة... واتساع شوارعها ونظامها، وحيوية تجارتها، وأناقة ونظافة مؤسساتها التجارية".²⁵ بالنسبة لهم، كان النظام والنظافة والهدوء في الحياة هي ما جعل التقدم المادي والاجتماعي ممكنًا.

كان لزيارة إسماعيل للمعرض أثرٌ بالغٌ على رؤيته لما يمكن أن تكون عليه القاهرة.²⁶ ورغم أنه كان قد بدأ بالفعل في البناء على إصلاحات جده التعليمية والعسكرية، إلا أن تجربة إسماعيل في باريس، كما هو مُسلّم به على نطاق واسع، جددت دعوته لمشاريع الأشغال العامة التي من شأنها أن تُغير ملامح أجزاء من المدينة تغييرًا ملموسًا.²⁷ في الواقع، تُؤكد معظم الكتابات حول تحديث غرب القاهرة في القرن التاسع عشر على تأثير البارون هوسمان وإعادة تصميمه لوسط باريس على التجديد الحضري في القاهرة.²⁸ انصب اهتمام هوسمان على وحدة الفضاء الحضري؛ وحركة الناس والهواء والماء داخل هذا الفضاء؛ والخطوط المستقيمة والواجهات الجذابة؛ وبيئة حضرية مريحة وممتعة. وقد أثرت هذه العناصر على القرارات التي اتُخذت في القاهرة أيضًا.²⁹

لكن أولئك الذين يزعمون أن التجديد الحضري في القاهرة خلال ستينيات وسبعينيات القرن التاسع عشر اتبع نموذجًا فرنسيًا بشكل أعمى، يغفلون تعقيدات التغيير الذي شهدته القاهرة آنذاك.³⁰ مع عدم إنكار تأثير التصميم الفرنسي

والإيطالي والنمساوي والبريطاني، الموثق جيدًا، فإن نظرة فاحصة على التطورات المعمارية في القاهرة خلال القرن التاسع عشر تُشكك في فكرة استيراد الابتكارات الأوروبية - وخاصةً طراز هوسمان - بشكل أعمى وفرضها على النسيج الحضري للقاهرة.³¹ بل على العكس، فقد استوعبت التغييرات في القاهرة الاحتياجات المحلية والأنماط المعمارية.

علاوة على ذلك، فإن عدداً من عناصر التصميم المنسوبة إلى هوسمان سبقت عمله في باريس وعكست تحولات سابقة في التصميم العثماني في مصر.

كانت القاهرة التي ورثها إسماعيل مدينةً مقسمةً إلى عشرة أحياء تفصل بينها بوابات تُغلق ليلاً.³² وبين القرنين الثاني عشر والثامن عشر، وُجدت أحياء سكنية راقية بالقرب من القلعة، المركز المحصن للسلطة السياسية. وتُعتبر هذه الأحياء اليوم الأجزاء الشرقية والجنوبية من القاهرة. ومع ازدياد اكتظاظ هذه المناطق بالسكان، بدأت عائلات الطبقة المتوسطة والنخبة بالانتقال غربًا إلى منطقة تُسمى الأزبكية، والتي كانت في السابق أرضًا مستنقعية.³³ قام محمد علي بتجفيف المنطقة في منتصف ثلاثينيات القرن التاسع عشر عن طريق قناة رفعتها فوق مستوى فيضان النيل. ثم مُلئت ببحيرة وحديقة محيطة بها. وبحلول أربعينيات القرن التاسع عشر، استضافت الأزبكية العديد من الاحتفالات العامة، وضمت بعضًا من أفضل فنادق القاهرة. وأصبح الحي مركزًا للترفيه ومساكن للعائلات المحلية الصاعدة، والسياح، ومع مرور القرن، المقيمين الأجانب.

فور عودة إسماعيل من المعرض العالمي، بدأت جهود تحديث أجزاء من القاهرة على قدم وساق. كان فرض الضرائب واستخدام عمالة الفلاحين القسرية عاملين حاسمين في نجاح مشاريع البناء، إلا أن الدعم المالي الرئيسي جاء من مصدرين آخرين: القطن والقروض المصرفية الأوروبية.³⁴ عندما أدى اندلاع الحرب الأهلية الأمريكية إلى توقف صادرات القطن الأمريكي إلى بريطانيا، أصبحت مصر والهند الموردين الرئيسيين للقطن. ونتيجة لذلك، ارتفع سعر القطن المصري أربعة أضعاف بين عامي 1861 و1863، وزادت عائدات صادرات القطن من 918 ألف جنيه إسترليني في أوائل خمسينيات القرن التاسع عشر إلى 10 ملايين جنيه إسترليني في أواخر القرن التاسع عشر.³⁵

إلا أن هذه الطفرة وحدها لم تكن كافية لتمويل جميع مشاريع إسماعيل وإنفاقه الباذخ. فلجأ بشكل متزايد إلى المؤسسات المالية الأوروبية للحصول على قروض. وكان إسماعيل يشجع نمو الجمعيات المالية في مصر لتعزيز الاستثمار الأجنبي والحصول على ما بدا أنه فائدة الائتمان طويل الأجل.³⁶ واتجه بشكل متزايد إلى البنك الأنجلو-مصري وكريدي ليونيه لتغطية ليس فقط مشاريع الأشغال العامة، بل أيضاً الإنتاج المسرحي.³⁷

كلّف إسماعيل وزير الأشغال العامة، علي باشا مبارك، بوضع مخطط رئيسي يركز على تحديث الأجزاء الغربية من القاهرة، ولكنه يشمل أيضًا الأجزاء الجنوبية والشرقية

القديمة.³⁸ وتضمن ذلك إنشاء شوارع مستقيمة وعريضة تمتد من الساحات المركزية (الميادين) في جميع أنحاء المدينة، وإنشاء طريق تصطف على جانبيه تماثيل أبو الهول وأشجار الجميز والأكاسيا، ليربط القاهرة بأهرامات الجيزة. واستعان إسماعيل بمهندس المناظر الطبيعية الفرنسي لمدينة باريس، السيد باريليه دوشامب، لإنشاء بحيرة محاطة بحديقة تضم شجيرات وحدائق ظليلة ومقاهي وكهوفًا، لتحل محل قناة محمد علي.³⁹

إلى الغرب من الأزبكية، كان يقع فندق شيبارد العريق، الذي يُعدّ المسكن الأمثل للضيوف الأوروبيين في مصر.⁴⁰ وإلى الشمال والشرق، كانت تنتشر المتاجر الأوروبة والمنازل الخاصة ذات الواجهات المظللة. أما إلى الجنوب، فكانت تقع دار الأوبرا الخديوية الجديدة ومسرح الكوميدي فرانسيز. وشملت المؤسسات الثقافية الأخرى المكتبة الخديوية وجمعية جغرافية، كما أُضيفت قاعات عرض إضافية إلى متحف بولاق للآثار المصرية.⁴¹ وتضمنت أدلة السفر لكارل بايديكر وتوماس كوك خرائط تفصيلية للمنطقة، وأكدت للزوار على متعها العديدة.⁴²

لكنّ إضفاء الطابع العصري على المدينة لم يقتصر على مجرد إضافة تصميم جديد إلى تصميم قديم، ولم يكن يعني أيضاً إضفاء الطابع الأوروبي الكامل عليها. فقد ساهمت العمارة المحلية والتاريخ والاحتياجات في تشكيل شكل المدينة الجديد. ففي النصف الأول من القرن التاسع عشر، على سبيل المثال، استقبل بلاط محمد علي مجموعة متنوعة من المعماريين، معظمهم من اليونانيين، الذين بنوا على الطراز الرومي أو اليوناني أو البلقاني أو الألباني.⁴³ وكان التصميم الرومي على وجه الخصوص امتداداً من اليونان والمنطقة المحيطة بمدينة كافالا، مسقط رأس محمد علي. وقد جسّدت المباني المكونة من طابقين، والتي تفصل بينها أفاريز خشبية مزخرفة، هذا الطراز. وتميزت هذه المباني بمخططات داخلية غير منتظمة، وواجهات هندسية بسيطة، ونوافذ "ممتدة رأسياً". أما العنصران الأخيران - النوافذ الكبيرة والواجهات الهندسية - اللذان يُنسبان عادةً إلى طراز هوسمان، فقد سبقا هوسمان في الظهور في العمارة الرومي. علاوة على ذلك، شكّلت أعمال البناء الرومي، التي كانت تعتمد عادةً على الخشب أو الخشب المغطى بالجص، الهيكل الأساسي لدار الأوبرا "ذات الطراز الأوروبي" التي بناها إسماعيل.⁴⁴ وتشير ريتا أبراهامسن إلى أن الطابع الهجين للقاهرة - مزيجها من التأثيرات الأوروبية والتصميم المحلي (والسكان المحليين) - دلّ على تكييف وتفسير وتحويل إبداعي للرموز والممارسات الثقافية الغربية.⁴⁵ وفي الواقع، كان دمج التصميم المعماري الأوروبي، حتى من قِبل إسماعيل المُحبّ للثقافة الفرنسية، خاضعًا للظروف والتفضيلات المحلية.

لم يكن تصميم الشوارع والساحات الجديدة في وسط القاهرة خلال القرن التاسع عشر مجرد عملية إعادة بناء حضرية. فكما يوضح الباحث تيموثي ميتشل، مثّل التصميم الجديد "مبدأً للنظام" رسّخه في حياة سكانها.⁴⁶ وقد جعل هذا التصميم المدينة مألوفة وسهلة التنقل لزوارها من خلال تغطيتها بنوع من التخطيط

المنظم، الذي كان يهدف إلى تحويل مصر إلى دولة حديثة.⁴⁷ ويجادل ميتشل بأن شوارع وواجهات المدينة الغربية بدت وكأنها مُنظمة خصيصًا للمشاهد كصورة أو مسرح يُمثل "واقعًا ما وراء الواقع".⁴⁸ وشهدت ملاحظات الزوار على أن الشوارع الجديدة المفتوحة في وسط القاهرة قدّمت "مبدأ الرؤية والملاحظة، مبدأ العرض".⁴⁹

من بعض النواحي، شملت التجديدات طرقًا واسعة وشوارع

عامة

كانت المعالم الأثرية تُعنى بالمظاهر أكثر من التغييرات الجذرية في البنية التحتية. فعلى سبيل المثال، لم يستثمر إسماعيل في شبكة صرف صحي للحد من الأمراض وتحسين مياه الشرب، كما كان الحال في إعادة تصميم باريس.⁵⁰ لكن الشوارع الواسعة والواجهات الزجاجية للمتاجر أشارت إلى تغييرات اقتصادية كامنة. فقد ارتبطت الحداثة المعروضة بتداول رأس المال وتزايد الترويج للاستهلاك وإبرازه. وكما كان الحال في باريس، جعل ازدياد وضوح الناس والمنتجات من "فعل الشراء أداءً يصبح فيه المستهلكون جزءًا من المشهد".⁵¹ وكان الأفراد المعاصرون جمهورًا وفاعلين في هذه التجربة المتجسدة.

كان لجعل القاهرة مفهومة للزوار والسكان أثر مادي واجتماعي على حياة المصريين. شجعت العوامل الاقتصادية والاجتماعية والحكومية التنمية الحضرية في المنطقة، بما في ذلك الأزبكية وما حولها، والتي تُعرف باسم "قلب القاهرة".⁵² وتجادل المؤرخة نيلي حنا بأن المنطقة الغربية الممتدة من الأزبكية إلى الإسماعيلية وُصفت خطأً بأنها "الحي الأوروبي"، في حين أن جيوبًا معينة فقط من المنطقة كانت تضم أغلبية من السكان الأوروبيين. في المقابل، كان المصريون هم السكان الرئيسيون لهذه الأحياء. لم يكن موقعها المتميز في المدينة ناتجًا عن المصالح الأوروبية فحسب، بل "لأنها مثلت مصالح فئة من الناس انخرطت في اقتصاد جديد نامٍ، مرتبط بالرأسمالية الأوروبية".⁵³ كان قلب القاهرة هو المكان الذي تقع فيه المؤسسات الضرورية لدعم هذا الاقتصاد، مثل مكتب البريد، ومكتب البرق، والمحاكم المختلطة، وشركات السياحة، والفنادق.

مع تطور ما يُسمى بقلب القاهرة، شهدت المنطقة تدفقًا كبيرًا للمهاجرين الفقراء. فبين تعداد محمد علي عام 1845 وتعداد عام 1907، ازداد عدد سكان القاهرة بمقدار مرتين ونصف.⁵⁴ وقد أدى الحرص على ترسيم الحدود بين أحياء المدينة ومنع الفقراء من دخول قلبها الحديث النظيف والمنظم وتلويثه، إلى دمج سهولة الحركة والوضوح - وهما سمتان بارزتان في التجديد على طراز هوسمان - مع اهتمامات المصريين المحليين وتسلسلهم الهرمي الاجتماعي. ويتجلى ذلك في تطبيق العديد من القوانين التي اقتصرت على هذا الجزء من المدينة، مثل قانون عام 1891 الذي فرض دفع رسوم دخول وارتداء ملابس "لائقة" لدخول حدائق الأزبكية.⁵⁵ لم يكن الهدف من هذا القانون حماية الزوار الأوروبيين في الحي من الفقراء فحسب، بل شمل أيضًا معالجة مخاوف الطبقتين المتوسطة والعليا في مصر فيما يتعلق بالمخدرات والجريمة والدعارة. مما لا شك فيه أن عمليات التجديد

الحضري أفادت مصالح بعض شرائح السكان الأصليين الذين عاشوا في المنطقة على حساب شرائح أخرى.

تراوحت ردود الفعل الأوروبية على تحديث إسماعيل للقاهرة بين السرور والريبة. كتب البارون دي كوسيل بإيجابية عن قناة
السويس.

يتذكر الاحتفالات في ذاكرته. وكما وصفها، "أقيمت خيام كبيرة، وُضعت فيها موائد مزينة بشكل جميل تنتظر من يرغب في تناول الطعام أو الشراب" من أطايب مستوردة وأنواع كثيرة من النبيذ. وفي اليوم التالي للافتتاح، ذهب بعض الضيوف إلى القاهرة "حيث مكث بعضهم أسبوعين أو ثلاثة أسابيع، يتجولون ويستمتعون على نفقة الخديوي، حتى العربات التي استأجروها. لا بد أن التكلفة كانت باهظة."56 أما الأزبكية، على حد تعبير زائر متحمس، "فهي مدينة أوروبية جميلة، تتقاطع فيها شوارع واسعة مرصوفة جيدًا ومضاءة بالغاز، وتحيط بها متاجر وفيلات تليق بالريفييرا، يملكها في الغالب باشوات وبيات وأجانب أثرياء منحهم الخديوي مواقع بناء مجانية بشرط أن تكون المنازل المبنية ذات قيمة معمارية معينة."57 ....

لم يقتنع آخرون بأن التقدم والحداثة قد توغلا عميقًا في أعماق المكان. فعلى سبيل المثال، رأت الممثلة مابيل كايارد أن البناء الجديد مجرد "معالم من ورق مقوى": واهية، وسطحية، و"غير واقعية" إلى حد ما.⁵⁸ وقال ضيف آخر: "إن حضارة المكان، إن وُجدت، لا تشوبها شائبة. ولكن على الرغم من كل هذا، فهي بالكاد تُشكل قشرة من التقدم الحديث. ومن السهل جدًا، عند التجول في الحي الأوروبي، أن يُضلل المرء نفسه ويُبالغ في تقدير مدى ترسيخ التقدم الحديث لنفسه."<psup>59</su>

أثارت الروايات الأوروبية تساؤلات حول مدى استيعاب المصريين أنفسهم لهذه التغييرات. فقد رأى أحد الزوار، معلقًا على الناس في الشوارع، الأفراد كظاهرة، بل وقارنهم بشخصيات خيالية: "في القاهرة وحدها، يمكن الآن العثور على معظم شخصيات ألف ليلة وليلة في المشهد، على مرمى حجر من حضارة القرن التاسع عشر في العديد من أحدث نتائجها."⁶⁰ أما بالنسبة لألفريد بتلر، مدرس البلاط الإنجليزي، فإن الأصوات المحلية "الحقيقية" لم تكن سوى مقاطعة لأحلامه عن القدماء المتحضرين. وكما كان شائعًا في ذلك الوقت، صعد بتلر، برفقة عدد من الخدم، إلى قمة هرم للاستمتاع بإطلالة أفضل على المدينة قبل أن يسجل تأملاته. بينما كان يستلقي بعد تناول وجبة دسمة، وصف وقته بأنه "يتأمل... يراقب... يفكر... يستذكر، ربما، أحاديث هيرودوتية غريبة عن بناء الهرم وبناته" قبل أن يقاطع أفكاره صوت عربي "فظّ ومزعج" لأحد خدمه. يكتب: "مثل هذا الثرثرة، سرعان ما يضع حدًا لتخيلاتنا السامية المزعومة".⁶¹ إن متعة خيالاته، على النقيض من استخفافه بالأصوات المصرية الحقيقية، تُجسّد كيف أن تخيّل الماضي القديم كان أفضل من التفاعل مع واقع مصر المعاصر. لقد تغلغل شعور بالتفوق في كتاباته، مُلمّحًا إلى أن الحداثة المصرية كانت جزئية أو غير مكتملة.

على الرغم من أن قادة مصر كانوا يشتركون في اهتمام عام بإصلاح مصر، إلا أنهم

اختلفت الآراء اختلافًا كبيرًا حول التغييرات التي ينبغي تطبيقها. وكما يوضح المؤرخ جيمس ماكدوغال في سياق الجزائر الاستعمارية، لم تكن القضية الرئيسية "صراعًا دائمًا بين 'التقاليد' أو 'الأصالة' - أو 'الإسلام' - مقابل 'الحداثة'، بل صراعًا مستمرًا حول نوع الحداثة، ونوع السياسة والثقافة الحديثة التي ينبغي تبنيها".⁶² عمومًا، بدا أن النخب متفقة على مفهوم التقدم الذي يعني دمج التقنيات والخبرات الأوروبية. إلا أن اختيار ما يُدمج، وسرعة التنفيذ، وحدود التغيير، كانت محل نقاش واسع. ويتضح ذلك من جوانب القاهرة التي أبرزها إسماعيل باعتبارها مصرية أصيلة. بينما أيّد مشاريع التحديث في النصف الغربي من القاهرة، فقد أيّد أيضاً ما يسميه البعض "إعادة إحياء العصور الوسطى" في الأجزاء الشرقية من القاهرة، والتي جُدّدت لإبراز التصميم العثماني ومحو الحقبة المملوكية والعربية السابقة من التاريخ المصري.⁶³ كل هذا يُعقّد الروايات التاريخية القومية والملكية في القرن العشرين التي تتجاهل استمرار أي أثر للماضي العثماني.

أبرز قرار إسماعيل ببناء طريق يقود الزوار مباشرةً إلى الأهرامات صورة مصر "الخالصة" التي سعى إلى عرضها: ماضي مصر العريق. وقد وُثِّق افتتان الأوروبيين بمصر القديمة توثيقًا جيدًا، لكن لم يُسلَّط الضوء بالقدر الكافي على كيفية فهم المصريين لتاريخهم القديم. ومع اكتشاف علماء الآثار في القرن التاسع عشر المزيد من المصادر التاريخية لمصر الفرعونية، بدأ كبار الباحثين في صياغة مفهوم للهوية المصرية الحديثة لا يرتبط بالتاريخ بل بالأرض. وصف العالم المصري رفاعة رفيع الطهطاوي الآثار أو المعالم الأثرية بأنها "تاريخ يستيقظ... على العصور الماضية، وشاهد على كتب الوحي".⁶⁴ كانت الآثار جزءًا من التاريخ الإسلامي والتاريخ المصري على حد سواء. ورغم أن ميول إسماعيل الفرنسية أثرت على شكل ونطاق التحديث في مصر، إلا أن عناصر من الثقافة والتاريخ العثماني والمصري القديم استمرت، وفي بعض الحالات، أُعيد تفسيرها في سياق حديث.

كان بول درانيهت، المشرف على المسارح الحكومية ومدير دار الأوبرا الخديوية، يسافر سنويًا إلى إيطاليا وفرنسا لتشكيل فرق فنية لكل من الكوميدي فرانسيز الجديدة ودار الأوبرا. وتُفصّل رسائله إلى وزراء إسماعيل رحلاته ولقاءاته مع الفنانين. حرص درانيهت على استقطاب أفضل المواهب، مشيرًا إلى أن الفنانين الذين التقاهم كانوا "شخصيات مرموقة أثبتت جدارتها في المسارح الأوروبية الكبرى".<6sup>5<sup/> وقد استلزم الاهتمام باستقطاب كبار النجوم إنفاقًا كبيرًا على الميزانية، وهي مسألة أثارها درانيهت مرارًا في رسائله إلى رئيس مجلس الوزراء، رياض باشا.⁶⁶ فقد جادل،

على سبيل المثال، بأنه "للقيام بـ

"إذا تم إنجاز الأمور على النحو الأمثل"، فإن العرض الأول لأوبرا عايدة سيتجاوز الميزانية المخصصة له بمقدار 70 ألف فرنك.⁶⁷ وقد أدى وجود نجوم كبار إلى جذب جماهير غفيرة، وهي رغبة مشتركة بين مخرجي المسرح وإسماعيل والصحفيين المحليين.⁶⁸

كانت ميزانيات دار الأوبرا السخية التي خصصها إسماعيل تأتي من قروض مصرفية أوروبية وخزائن الدولة.⁶⁹ ولتكملة هذه الميزانيات، أمر الباشاوات باستئجار مقصورات خاصة (غرف) في كل موسم، وكلفهم بتغطية نفقات راقصات الباليه طوال فترة إقامتهن في القاهرة. غطت ميزانيات دار الأوبرا تكاليف صيانة المبنى، وتجهيزات المسرح، ورواتب الفنانين، وتذاكر سفرهم إلى مصر، بالإضافة إلى مقاعد خاصة مخصصة لضيوف الخديوي. حُجزت أفضل المقاعد للدبلوماسيين الزائرين ومحافظ الشرطة؛ بينما حُجزت مقاعد أخرى لرجال الشرطة البلدية والمصرية، والصحف الناطقة باللغات الأوروبية، ومديري المسارح الأخرى، بما في ذلك سيرك القاهرة، وكبار مسؤولي البنوك الأجنبية.⁷⁰

كان لرعاية النخب للفعاليات الدينية والدنيوية تاريخ طويل في العالم العربي. ففي مصر في القرن التاسع عشر، على سبيل المثال، كانت النخب الحاكمة تستضيف فعاليات في الأماكن العامة (خاصة حول الأزبكية)، وفي المنازل الخاصة، وفي البلاط الخديوي.⁷¹ وقدّم ألفريد بتلر، مُعلّم أحفاد إسماعيل في البلاط، روايات عديدة عن هذه التجارب. ففي عيد الفطر، وهو عيد يُحتفل به بمناسبة نهاية شهر رمضان، شاهد بتلر خدم البلاط، وأربعة آلاف جندي، ووزراء، وحراس شخصيين، وتجارًا يُصلّون على سجادة فُرشت أمام درج القصر. وعندما وصل الخديوي، قاطع صلاتهم "أربع فرق موسيقية عزفت ترنيمة الخديوي، وقدّم الجنود التحية العسكرية".⁷² ورفعت حفلات الزفاف الملكية مستوى الاحتفالات، كما حدث في عام 1873 عندما أقام إسماعيل احتفالًا دام أربعين يومًا تكريمًا لأبنائه الثلاثة وابنته. تضمن الاحتفال عروض إضاءة عامة مذهلة وموسيقى في حديقة الأزبكية.73 وقدمت فرقة مسرح عثمانية، وممثلون كوميديون أتراك، ومغنون مصريون، وموسيقيون، وبهلوانيون، وراقصون عروضاً في قصر النيل.74 وكان مغنو إسماعيل المفضلون، الذين مزجوا الموسيقى التركية بالموسيقى الشعبية المصرية المحلية مثل عبد الحمولي، ومحمد العقاد، ومحمود عثمان، وألماز، يظهرون بانتظام في القصر.

عكست أوصاف دار الأوبرا بعضًا من وصف الشاهد العيان والمؤرخ المصري للاحتلال الفرنسي، عبد الرحمن الجبرتي (1754-1824)، للمسرح الفرنسي. وقد أُعجب الجبرتي

بالمسارح التي بُنيت في القاهرة لترفيه أعضاء الحملة النابليونية. وصف أحدها قائلاً: "ما يُسمى بلغتهم "لا كوميدي". وهو مكان يجتمع فيه الفرنسيون مرة كل عشر ليالٍ لمدة أربع ساعات تقريبًا لمشاهدة مسرحيات تُقدمها فرقة فرنسية، باللغة الفرنسية، للمتعة والتسلية. وللدخول، يجب أن يكون لدى المرء تذكرة دخول وملابس مناسبة."⁷⁵

عندما افتُتح دار الأوبرا الخديوي عام 1869، قدّم شيئًا جديدًا

كان دار الأوبرا مكانًا للعروض يتميز بعناصر تميزه عن غيره من الأماكن والممارسات المسرحية. فعلى عكس العروض التقليدية المرتبطة بفعاليات واحتفالات أكبر، كان هذا المكان يقدم الترفيه لذاته. وكان الحضور يسافرون إلى مبنى مصمم خصيصًا للعروض بدلًا من مشاهدتها في الأماكن العامة، أو في حالة الرعاة الأثرياء، أن تأتي إليهم العروض. وكان المتفرجون يشترون مقاعد خاصة بهم طوال مدة العرض. وكانت العروض، التي تُقام على خشبة مسرح ذات قوس، أوروبية في لغتها وأسلوبها، مما استلزم ممارسات استماع ومشاهدة مختلفة عن التفاعل الصوتي الذي اعتاد عليه الجمهور المصري. في الواقع، طوال القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، ظل دار الأوبرا مكانًا للعروض الأوروبية في الغالب. وبينما سعى بعض الممثلين والمغنين المصريين للحصول على إذن بالظهور على خشبة مسرح دار الأوبرا (ونجحوا أحيانًا)، فإن معظمهم لم يظهروا هناك وبحثوا عن أماكن بديلة لعروضهم.⁷⁶ ولم يُمنح المسرح العربي مساحة إلا عندما لم يكن هناك أي عرض أوروبي آخر.⁷⁷

لكن ما حدث تحت خشبة المسرح لم يكن هو المهم الوحيد. فداخل دار الأوبرا، لم توفر المقصورات رؤية أفضل للمسرح فحسب، بل أتاحت أيضاً فرصة مراقبة من بداخلها. كما هو الحال في المسرح الأوروبي، كان لهذا الأمر دلالة كبيرة، إذ غالبًا ما كان ما يحدث خلف الكواليس لا يقل أهمية، إن لم يكن يفوق، أهمية ما يحدث على خشبة المسرح.⁷⁸ في الواقع، جعل التصميم المادي لدار الأوبرا التسلسل الهرمي مرئيًا (وقابلًا للنقاش) بطرق جديدة.⁷⁹ فقد سمح للمشاهدين بملاحظة من كان حاضرًا، وسهّل الزيارات بين أفراد الجمهور في مقصوراتهم، مما سلّط الضوء على التسلسلات الهرمية المتزايدة التعقيد والطبقية في المجتمعات المصرية والأوروبية التي كانت تشهد تحولات سياسية واقتصادية وتكنولوجية سريعة.⁸⁰ وقد انتقدت مقالة في الجريدة المصرية هذا الأمر بشدة، إذ اشتكت من أنه "من المعروف أن نسبة كبيرة من رواد الأوبرا المعتادين في القاهرة يقتصرون خلال فترات الاستراحة والافتتاحيات على إلقاء نظرة على الفساتين والوجوه - التي لا شك في أنها ساحرة - التي يرونها من حولهم، ثم يغرقون، بمجرد رفع الستار، في خمول أشبه بالغيبوبة".⁸¹

تجلّى مثالٌ واضحٌ على أهمية ما يجري خلف الكواليس في إحدى ليالي عام ١٨٩٣، خلال أول زيارةٍ قام بها الخديوي الجديد عباس الثاني إلى دار الأوبرا بعد توليه الحكم. فقد أثارت شائعة زيارته المرتقبة الكثير من الأحاديث والترقب، وهو ما حاول الخديوي تبديده بنشر شائعةٍ مضادةٍ مفادها أنه قرر عدم الذهاب. وصل في نهاية المطاف،

بهدوء (وإن لم يمرّ مرور الكرام دون استقبالٍ من رئيس الوزراء وبعض أعضائه)، بينما كان الفصل الأول من العرض جارياً. وعندما ظهر في مقصورته، توقف العرض، الذي كان مصادفةً أوبرا عايدة.

وعزفت الأوركسترا النشيد الخديوي أربع مرات وسط تصفيق الجمهور.⁸² إن حضور اللورد كرومر، العميل البريطاني، والسلك الدبلوماسي، و"أبرز وألمع شخصيات المجتمع المصري" - وفقًا للجريدة المصرية - في تلك الأمسية، يُبرز الأهمية السياسية للحدث.⁸³

كان كرومر مثالاً صارخاً للإداري الاستعماري، إذ وصل إلى مصر لأول مرة عام ١٨٧٧ بصفته المفوض البريطاني لإدارة الدين العام، التي أُنشئت لحماية مصالح الدائنين الأوروبيين بعد أن أغرق إسماعيل البلاد في الديون. ثم عاد عام ١٨٨٣ لإدارة الاحتلال البريطاني لمصر، حيث دافع بشراسة عن المصالح الاقتصادية البريطانية من خلال تشجيع تجارة القطن المصرية، وتفضيل الزراعة على التصنيع، وتقييد فرص المصريين في التعليم العالي. وقد بلغ غروره حداً وصفه كاتب سيرته، روجر أوين، بـ"جنون العظمة".^{٨٤} وهكذا، فإن الدعم المرئي والصوتي للعباس الثاني في مكان يُفترض أنه مكان ترفيهي بريء، أتاح توجيه نقد مبطن للورد كرومر حتى وهو يُمارس أمامه مباشرة.

مارست النخب المصرية نفوذًا سياسيًا وثقافيًا، وتميزت بمزيج من السمات الاقتصادية والتعليمية والعائلية والثقافية. وكان من بلغوا أرفع المناصب في البلاط الملكي وجهاز الدولة أعضاءً في طبقة الذوات (الطبقة العليا/الأرستقراطية/ذوي المكانة الرفيعة في الدولة). في مطلع القرن، كان لهم في الغالب خلفية عسكرية، وكانوا يُمنحون ألقاب "باشا" و"بك" دلالةً على رتبتهم ومكانتهم. وخلال معظم القرن التاسع عشر، اختلف الذوات عن الأعيان (أعيان الريفيين المصريين) من حيث الأصل العرقي والثروة وأقدمية المنصب العام ومكان الإقامة (حضري أو ريفي). مع ذلك، وبحلول الربع الأخير من القرن، تلاشت الحدود بين طبقة الزعماء وطبقة العُيان، إذ تزاوج الأتراك مع وجهاء الريف، وانتقل العُيان -الذين ازداد ثراءً بفضل انخراطهم المتزايد في الأسواق العالمية وزراعة القطن- إلى المدن سعياً وراء مصالحهم السياسية، والتمتع بالحياة المدنية، وتوفير تعليم أفضل لأبنائهم.⁸⁵ وقد رَقّى إسماعيل عددًا كبيرًا من هؤلاء المصريين الأصليين إلى مناصب رفيعة في جهاز الدولة. فعلى سبيل المثال، كان مجلس النواب، وهو مجلس خاص يتألف من عائلات ملاك الأراضي والتجار، يتألف بالكامل من وجهاء مصريين.⁸⁶ وبينما كانت الغالبية العظمى من أفراد الطبقة الحاكمة في عهد محمد علي من الأتراك، فقد شهدت منتصف القرن تغييرات في التوظيف شملت فنيين وموظفين مصريين من الأقاليم وأوروبيين تحدّوا السيطرة التركية وغيّروا ثقافة النخبة.⁸⁷

أصبح اكتساب الثروة الشخصية، سواءً كانت نقدية أو عقارية، مقياساً للمكانة والنفوذ لدى كبار المسؤولين. الأذواق

وتغيرت أنماط الاستهلاك مع ازدياد هذه الثروة. عموماً، بحلول ستينيات القرن التاسع عشر، أصبح المسؤولون أقل اهتماماً بتدخين النارجيلة وركوب الخيل، وأكثر اهتماماً بمحركات البخار والسجائر الأوروبية والعربات. ارتدى الرجال معاطف طويلة بدلاً من الأردية، وأطلقوا شواربهم. أما النساء، فارتدين أزياءً باريسية.⁸⁸ وكان معظم النخب الحضرية يقضون أمسياتهم في دار الأوبرا.

لكن التوجه الثقافي للنخب لم يقتصر على الغرب فحسب؛ فبينما كان إسماعيل يسعى جاهداً لإبعاد مصر سياسياً عن السيطرة العثمانية، كان هو والنخب المحيطة به ينظرون إلى إسطنبول كمرجع ثقافي. وكان الرجال الذين يرتدون المعاطف الطويلة يرتدون الطرابيش بدلاً من العمائم، بينما كانت زوجاتهم يرتدين الحجاب الرقيق، وهو أسلوب مستورد. وكانوا يقضون إجازاتهم في كل من باريس وإسطنبول.⁸⁹ وبينما كانت دار الأوبرا تقدم عروضاً أوروبية في الغالب، استضاف بلاط إسماعيل مجموعة متنوعة من المغنين والموسيقيين المصريين والعثمانيين. وقد جسّد هذا المزج طراز معماري منزلي من منتصف القرن يُطلق عليه اسم "القسطنطيني"، وهو مزيج من التأثيرات الأوروبية والتركية.⁹⁰ وكما يوضح المؤرخ إيهود توليدانو، "من الناحية الاجتماعية والثقافية، ظلت مصر إلى حد كبير ضمن فلك الدولة العثمانية" حتى مع سعي سلالة محمد علي إلى الانفصال عن الحكم السياسي العثماني.⁹¹

وكما كان الناس يتبادلون النظرات في دار الأوبرا، كانوا يدركون أنهم مراقبون أيضاً. وشمل الحضور أفراداً من الشرطة، مما أضفى بُعداً آخر على مشهد دار الأوبرا. كما ضمّ الحضور صحفيين ونقاداً. وتناولت انتقادات الصحافة للعروض الإنتاجات، فضلاً عن سلوك المتفرجين - ملابسهم، أحاديثهم، انضباطهم، أو فوضويتهم. في ليلة افتتاح أوبرا عايدة، على سبيل المثال، استقطب الجمهور اهتمام النقاد لدرجة أنه كان من الصعب تحديد ما إذا كان الجمهور هو محور المشهد أم الأداء على خشبة المسرح.⁹² ركز الناقد الميلاني الشهير فيليبو فيليبي في مراجعته للأوبرا على الطابع الغريب للمسرح، وملابس التجار اليهود والأقباط، ولمحاته عن سيدات الحريم، أكثر من تركيزه على الأداء نفسه.⁹³ بعد أن أشاد بجمال وأناقة النساء الأوروبيات، أضاف: "يجب أن أقول أيضًا، من باب الصدق، إنه إلى جانب أجمل النساء وأكثرهن أناقة، كانت تُرى كل مساء وجوه الأقباط واليهود، بأغطية رأس غريبة، وأزياء غير منطقية، وألوان متنافرة بشدة لدرجة أنه لا يمكن تخيل ما هو أسوأ منها."⁹⁴

إلا أن بعض عناصر دار الأوبرا حجبت الرؤية، مما أثار استياء الكثيرين. فعلى الرغم من تصميمها الإيطالي، أبرز التصميم الداخلي لدار الأوبرا ما كان يُعتبر جوهر "الاختلاف" الشرقي. في الطابق الثاني، بجوار المسرح ومقابل مقصورة الخديوي، كانت النساء

كان رجال الحريم الملكي يحضرون العروض في مقصورات خاصة. كانت هذه المقصورات عبارة عن أجنحة مصممة خصيصًا بسلالم خاصة يحرسها الخصيان. وكما وصفتها إيلين شينيل، المربية الإنجليزية في بلاط إسماعيل: "كانت هذه المقصورات شيئًا جديدًا لا مثيل له في أي بلد آخر. كانت واجهة هذه المقصورات مغطاة بالكامل بشبكة حديدية دقيقة مطلية باللون الأبيض ومزينة بأزهار ذهبية. كان لها تأثير الدانتيل، لكنها كانت كلها من الحديد، وجعل النمط المتقن للأزهار من الصعب تمييز أي شخص أو شيء داخل المقصورات المغطاة بهذه الطريقة."95

بالنسبة للعديد من المشاهدين الأوروبيين، بدت مقصورات الحريم، على نحو غريب، وكأنها تؤكد علنًا على خصوصية المكان أو فصله. وكون هذه المقصورات عبارة عن أجنحة مرتفعة - أقسام تسمح عادةً برؤية أفضل لمن بداخلها ومن خارجها - خلق تنافرًا بسبب تغطيتها وعدم إمكانية الوصول إليها. لقد وفرت فعليًا "رؤية خفية" أسرت خيال الزوار. وقد عبّر رونالد ستورز، السكرتير الشرقي للورد كرومر، عن هذا الانبهار في وصفه لكيفية إمكانية رؤية "ومضات من الجواهر الرائعة، بل وعيون أكثر روعة، من خلف مقصورات الحريم".⁹⁶

كان هذا التناقض الظاهري بين العام والخاص، في نواحٍ عديدة، امتدادًا لثقافة البلاط العثماني. وكما لاحظ المؤرخ ليزلي بيرس، فإن "العرض العلني للعزلة الباذخة" كان ممارسة قديمة ورثها العثمانيون عن الممالك الإسلامية والبيزنطية المسيحية.⁹⁷ فعلى سبيل المثال، كان السلطان العثماني مرئيًا لرعاياه أثناء تنقله في القصر أو المدينة، ولكنه كان معزولًا بالحدود المادية والبشرية لحاشيته. وفي حالة دار الأوبرا، عملت مقصورات الحريم بفعالية وكفاءة لعرض النساء في عزلتهن. ومن خلال طمس الفواصل الواضحة بين الفضاء العام والخاص، قامت هذه المقصورات بترويض دار الأوبرا ماديًا ومجازيًا، بإجبار هيكلها وضيوفها على الامتثال لثقافة البلاط العثماني.

إن النظر إلى دار الأوبرا كامتداد للبلاط الملكي يحذر من تصنيفها بسهولة على أنها مقسمة بشكل متناقض بين مساحات خاصة وعامة.⁹⁸ بل يقدم تصنيفات مكانية بديلة أكثر ملاءمة للثقافة العثمانية، وهي: المميز/العادي، والمقدس/الدنيوي، والداخلي/الخارجي.⁹⁹ وقد تجسدت ثنائية الداخلي/الخارجي في البنية المادية لقصر توبكابي، قصر السلطان في إسطنبول حتى القرن التاسع عشر. وكما كتبت مؤرخة الفن والعمارة غولرو نجيب أوغلو، فإن توبكابي "كانت بمثابة مسرح واسع لإقامة احتفالات، مُقننة حتى أدق التفاصيل، والتي أكدت

لغتها الرمزية على المكانة الرفيعة للسلطان مقارنة برعاياه وكبار الشخصيات وممثلي القوى الأجنبية الذين قدموا إلى بلاطه".¹⁰⁰ ولأن السلطان كان يُعتبر مقدسًا، فقد أبرزت عمارة القصر ذلك.

عزلة الإمبراطور وعلاقة السلطان المنعزلة بالعالم الخارجي. كان تصميم قصر توبكابي عبارة عن سلسلة من الدوائر المتداخلة. وقد أدى ذلك إلى تمييز المساحات الداخلية، حيث كانت أماكن تجمع وإقامة الأشخاص ذوي الصلات الوثيقة بالحاكم. وبناءً على ذلك، اكتسبت المساحات الداخلية أهمية سياسية أكبر من الأجزاء الخارجية للقصر. وقد زاد هذا من تعقيد ثنائية العام والخاص التي تحصر السياسة في المجال العام فقط.

وهكذا، لم يكن التسلسل الهرمي في ثقافة البلاط العثماني، مجازيًا وماديًا، رأسيًا بل أفقيًا، وكان مؤشرًا حاسمًا للسلطة مدى وصول المرء إلى مركز القصر أو داخله. وبما أن الحريم الملكي كان يقع في قلب القصر، فقد كان هذا يعني أن النساء يتمتعن بأكبر قدر من الوصول إلى السلطان.¹⁰¹ وبناءً على ذلك، كان هذا يعني أن النساء اللواتي يعشن في الحريم يتمتعن بنفوذ كبير. في الواقع، شاركت نساء البلاط في مصر وإسطنبول في ممارسة السيادة من خلال الرعاية الثقافية والمعمارية والتعليمية والدينية؛ ومن خلال الزواج والأمومة؛ ومن خلال المشاركة العامة في الاحتفالات الإمبراطورية.¹⁰² كانت والدة إسماعيل، على سبيل المثال، شخصية مهيبة، وكانت أفعالها تُنشر بانتظام في الصحافة. كان لديها قصرها الخاص؛ وأسست مسجد الرفاعي (الضريح الرئيسي للعائلة المالكة)؛ ودعمت القومي المصري أحمد عرابي؛ ومارست نفوذًا كبيرًا على ابنها.¹⁰³

في سياق إعادة إحياء القاهرة، تواصل الخديوي إسماعيل مع جوزيبي فيردي مرارًا وتكرارًا طالبًا منه تأليف أوبرا أصلية "مصرية قديمة خالصة".¹⁰⁴ وأوضح، من خلال وكلاء مختلفين، أنه سيقبل أيًا من شروط فيردي إذا وافق على تأليف الأوبرا. "هذا أمر جاد". كتب كاميل دو لوكل إلى فيردي: "أتلقى رسائل تلو الأخرى من مصر. لا يستطيع نائب الملك أن يرضى بفكرة عدم امتلاك أحد أعمالك."¹⁰⁵ ولأن فيردي كان معروفًا بانتقائيته في اختيار أعماله، فمن المحتمل أن يكون خبر كون منافسه، فاغنر، الخيار الثاني لإسماعيل قد شجع فيردي على قبول المهمة.¹⁰⁶ وأرسل أوغست مارييت تطمينات إلى فيردي: "سيتم ترتيب كل شيء وفقًا لرغباتك، ولن يُهمل أي شيء هنا من أجلك."- ....*المشهد*"والتي يريد نائب الملك أن تكون رائعة ومذهلة قدر الإمكان."107

لاحظ الباحث إدوارد سعيد أن شخصية مثل مارييت أصبحت ممكنة بفضل كتاب نابليون "وصف مصر" وفك جان فرانسوا شامبليون للرموز الهيروغليفية - بعبارة أخرى، إرث من علم المصريات الإمبراطوري أنتج شخصية وأوبرا - جسدت "سلطة النسخة

الأوروبية من مصر في لحظة من لحظاتها

تاريخ القرن التاسع عشر."108 يعكس تفضيل إسماعيل لأوبرا تتناول عظمة المصريين القدماء التقدير الذي يكنّه الأوروبيون للمصريين القدماء مقارنةً بالمصريين المعاصرين. ولعلّ المقيمة الأنجلو-مصرية، إيل بوتشر، قد لخصت هذا الأمر خير تلخيص حين قالت: "مثل أي شخص آخر، كنتُ منغمسةً للغاية في مصر الفراعنة لدرجة أنني لم أعر اهتمامًا يُذكر لأحفادهم المنحطين". فقد بلغت مصر القديمة، في نظر الكثيرين، ذروة الحضارة التي لم يرثها المعاصرون ببساطة.109

سبقت هذه المفاهيم موجات الهوس بمصر القديمة التي رافقت اكتشاف المقابر والمعابد والآثار القديمة، لكنها تعززت بشكل كبير معها. قبل كتاب نابليون "وصف مصر"، عكست التصاميم المعمارية الأوروبية وأوبرا موتسارت "الناي السحري" والاهتمام بالماسونية افتتانًا عامًا بمصر القديمة.¹¹⁰ لم تُسهم الاكتشافات الأثرية في القرن التاسع عشر إلا في تغذية هذا الاهتمام. كان يُنظر إلى مصر على أنها أرض عتيقة وغريبة، أرض الفراعنة، والكتاب المقدس، وكتابات هيرودوت، وحكايات ألف ليلة وليلة.¹¹¹ ساهم علماء الآثار في مزج علم المصريات والهوس بمصر القديمة من خلال كتابة فصول في أدلة السفر، وتنظيم معارض في المعارض الأوروبية، وكتابة روايات تاريخية خيالية عن القدماء.¹¹² ساهمت أوبرا عايدة في هذا الإنتاج الثقافي، إذ قدمت إطارًا لعرض مصر القديمة على المشاهدين الأوروبيين.

لكن المصريين كانوا حاضرين أيضاً. وقد كانت أوبرا عايدة مفهومة لمعظم المصريين الحاضرين بفضل 300 ترجمة عربية للنص كانت متداولة أثناء العرض. فعلى سبيل المثال، تضمنت المراسلات بين مدير دار الأوبرا، درانهت، وسكرتير إسماعيل، خيري باشا، مناقشة تفاصيل عرض عبد الله أبو السعود أفندي (1820-1878)، محرر مطبعة وادي النيل، لترجمة نص أوبرا عايدة إلى العربية والتركية. وقد تقاضى 1270 فرنكاً مقابل هذه المهمة.¹¹³ وأشارت رسالة من درانهت إلى خيري باشا إلى أنه قبل خمسة أيام من العرض الأول، "طُبعت 400 نسخة من أوبرا عايدة باللغة التركية، و300 نسخة باللغة العربية في مطبعة وادي النيل".¹¹⁴

لم يكن عرض السعود للترجمة محض صدفة في مسيرته الصحفية، إذ كان مترجمًا محترفًا في مدرسة اللغات، أول مؤسسة مصرية للمترجمين المحترفين.¹¹⁵ وتحت إدارة مديرها الأول (والعائد لاحقًا)، رفاعة الطهطاوي (1835-1849، 1864-1868، 1868-1871)، ترجم المكتب نصوصًا متنوعة في مواضيع شتى، من الهندسة والطب إلى السياسة والأدب. وفي ستينيات القرن

التاسع عشر، أضاف المكتب نصوص الأوبرا إلى قائمة أعماله، بدءًا بأوبريت جاك أوفنباخ "هيلين الجميلة" في يناير 1869.

شجعت الصحف التي روجت لحضور العروض المسرحية الأوروبية - مثل الأهرام، والمحروسة، والوقت، وغيرها - القراء على شراء ترجمات الأوبرا، وهي مخطوطات كان بإمكان رواد المسرح تداولها أثناء مشاهدة العروض لجعل المسرحيات أكثر سهولة في الوصول إليها، وأكثر أهمية.

أدوات تعليمية أكثر فائدة (الشكل 1.4).116 استنادًا إلى كتابات مراسل مجلة "الجواب"، تم بالفعل استخدام الترجمات. لاحظ المراسل، وهو يراقب وجهاء أتراك ومصريين وهنودًا وأجانب، أن "كل واحد منهم كان يحمل في يده نصًا عربيًا [يحتوي] على ترجمة لهذه المسرحيات. رأيت عبدًا أسود يرتدي عمامة بيضاء، وفي يده ترجمة لمسرحية دون جوان". وتابع المراسل نقلاً عن مدير المسرح قوله: "لا شيء يُسعدني أكثر من رؤية أهل مصر مسرورين بهذه المسارح. لقد دخلوا الآن من جميع أبواب الحضارة، حيث يوفر المسرح جانبها الترفيهي".117

لا شك أن مشاهدة التاريخ القديم على خشبة المسرح كان لها صدى مختلف لدى المصريين عنه لدى الأوروبيين. ففي العقود القليلة التي سبقت عرض أوبرا عايدة، بدأ مفكرون مصريون، مثل الشيخ رفاعة الطهطاوي، بالكتابة عن مصر من منظور جديد، باعتبارها إرثًا حيًا لماضيها العريق. سابقًا، كانت النصوص التاريخية تقسم التاريخ المصري صراحةً إلى قسمين: ما قبل الإسلام وما بعده. ووُصفت فترة ما قبل الإسلام، من منظور أخلاقي، بأنها عصر جهل. إلا أن الطهطاوي تأثر بأعمال ابن خلدون (توفي عام 1406م)، الذي فسر التاريخ على أنه عملية تقدم وانحدار وتجديد. واستخدم الطهطاوي هذا المنطق لإعادة تفسير ماضي مصر الفرعوني كعصر قوة علمية وسياسية وعسكرية، بينما كان تاريخها الأحدث تاريخًا للحكم الأجنبي والانحدار. وخلافًا للخطاب الاستعماري، الذي قدم حجة مماثلة حول الحداثيين، رأى الطهطاوي أن الانحدار لا يتطلب خلاصًا خارجيًا، بل فرصة لتجديد عظمة الماضي.

أثرت تجربة الطهطاوي في قيادة البعثات الطلابية إلى باريس ودراسته للفكر والثقافة الفرنسية تأثيراً عميقاً فيه. ففي فرنسا، شهد لأول مرة التأثيرات المشتركة لعلم المصريات والهوس بمصر القديمة. عاد إلى مصر عازماً على تعزيز الإرث الفرعوني بين المصريين المعاصرين. وخلال مسيرته المهنية الطويلة والمؤثرة كمعلم ومترجم وصحفي، نشر الطهطاوي العديد من الأعمال المترجمة والأصلية حول تاريخ مصر القديمة، والتي أوضحت بدقة إنجازات القدماء. بالنسبة للطهطاوي، لم تكن هذه الإنجازات مجرد إنجازات تاريخية، بل كان من الممكن استعادتها مرة أخرى.

يجب فهم الرغبة في استحضار عصر عظمة مصر في سياق علاقة مصر ببقية الإمبراطورية العثمانية وأفريقيا في منتصف القرن التاسع عشر. فبينما سمحت إصلاحات محمد علي السابقة لمصر بدرجة من الانفصال عن السلطان، تمكن إسماعيل من انتزاع قدر كبير من السيطرة من إسطنبول لدرجة أن وضع مصر كإقليم أصبح اسميًا فقط خلال فترة حكمه. وقد أجبر إسماعيل السلطان عبد العزيز، بشكل أساسي عن

طريق الهدايا والرشاوى، على رفع لقبه من



الشكل 1.4. منشور إعلاني يُعلن عن توفر ترجمات تركية لأوبرا عايدة، صادر عن دار وادي النيل (1288 هـ/1871 م). جاء في السطور الأولى: "ترجمة لأوبرا عايدة. بناءً على طلب صاحب السمو الخديوي، من إنتاج وتوزيع غيسلانزوني، وموسيقى من تأليف الموسيقار المرموق فيردي، تُعرض حاليًا في هذا الموسم المسرحي على مسرح مصر." بإذن من إسرائيل غيرشوني، مجموعة خاصة. (الترجمة بإذن من ماثيو إليس).

كان نائبًا للخديوي وحصل على حقوق توسيع جيشه وإصدار عملته الخاصة وإبرام قروض أجنبية دون موافقة السلطان.

في الوقت الذي كان فيه إسماعيل يطالب باستقلال أكبر عن إسطنبول، كان يعمل على توسيع إمبراطوريته في أفريقيا. استعان بجنود بريطانيين وجنود أمريكيين سابقين من الكونفدرالية لقيادة الجيش المصري إلى السودان وإثيوبيا وأوغندا وما وراءها، ليُسيطر في نهاية المطاف على معظم حوض النيل، وهي منطقة تُعادل مساحتها نصف مساحة الولايات المتحدة القارية تقريبًا.¹¹⁹ أنشأ مستكشفون عسكريون، مثل السير صموئيل بيكر والجنرال تشارلز جوردون، مراكز عسكرية لإسماعيل في أقصى أطراف النيل.¹²⁰ لكن عاملين رئيسيين وضعا حدًا لطموحات إسماعيل الإمبراطورية: ضائقة مالية وصعود زعيم ديني سوداني شاب يُدعى محمد أحمد. قاد أحمد، المعروف بالمهدي، انتفاضة سودانية استعادت معظم السودان بحلول عام 1884.

كانت علاقة مصر بالسودان في القرن التاسع عشر متضاربة ومتوترة. فقد كان يُنظر إلى السودان على أنه مكانٌ مخيفٌ للنفي، وفي الوقت نفسه هدفٌ لمهمة مصرية حضارية، وتصوّرته النخب المصرية على أنه مرتبطٌ ارتباطًا وثيقًا بالمفاهيم الناشئة للهوية المصرية.¹²¹ ومع توسع إسماعيل إمبراطوريته في السودان وما وراءه، كان هدفه المعلن للنقاد البريطانيين هو الرغبة في تحضير شرق أفريقيا. وعلى الرغم من المكاسب المادية والسياسية التي جناها من بناء الإمبراطورية، فقد صاغ إسماعيل وجماعته (الداهوات) مهمتهم الحضارية الخاصة لأفريقيا جنوب الصحراء الكبرى، والتي تضمنت حظر الرق. بالنسبة لإسماعيل والنخب الحاكمة، كانت مصر قوةً حضاريةً إمبرياليةً، منفصلةً عن أفريقيا جنوب الصحراء الكبرى ومتفوقةً عليها.

وانطلاقًا من هذا، تُفرّق أوبرا عايدة بوضوح بين مصر الفرعونية وأفريقيا. فالفصل بين "مصر العسكرية" و"إثيوبيا المُعذّبة" راسخٌ بعمق، ليس في الكلمات بل في الموسيقى. وكما لاحظ المؤرخ بول روبنسون: "تتميز مصر بموسيقى منتظمة، دياتونية، ونحاسية... أوروبية بامتياز".¹²² أما الموسيقى "الغريبة" في الأوبرا فهي مخصصة لضحايا مصر - المور والإثيوبيين - وللنساء. ويتحقق ذلك من خلال استخدام آلة الأوبوا ومقام شرقي، يتضمن فواصل غير متساوية ودقيقة، ونغمات خاصة، على عكس السلالم الموسيقية الغربية.¹²³ وهكذا، فإن الغرابة في عايدة ذات طابع جنساني وعرقي، تفصل النساء وأفريقيا جنوب الصحراء الكبرى عن مصر المُتأثرة بالثقافة الأوروبية.¹²⁴

بما أن مصر كانت عرضة للتوسع الأوروبي، وفي الوقت نفسه كانت تسعى لتحقيق أهدافها الإمبراطورية الخاصة في تناقض مع أهداف التوسع الأوروبي، فقد بات من الواضح بشكل متزايد أن أوبرا عايدة لم تكن مجرد تكريم لعصر ذهبي مضى من عظمة مصر، بل كانت تأكيدًا على قوة مصر الحديثة في مواجهة الدول الأوروبية التي باتت تشكل تهديدًا متزايدًا.

لم يكن العودة إلى ماضٍ مصري متحضر في قالب أوبرالي مجرد حنين إلى الماضي. بالنسبة لإسماعيل، كان ذلك دليلاً على تميز مصر عن بقية أفريقيا وقربها - ثقافياً وسياسياً - من أوروبا.¹²⁵ وقد صرّح إسماعيل ذات مرة قائلاً: "بلدي لم يعد جزءاً من أفريقيا، بل أصبح جزءاً من أوروبا".

كان جوهر كل من أوبرا عايدة وتجديد القاهرة الحضري هو إعادة صياغة صورة مصر القديمة والمعاصرة، وتقديمها كقوة صامدة ومهيبة للجمهور الأوروبي والنخبة المصرية. وقد عزز الفضاء المادي لدار الأوبرا، بديكوره الإيطالي، ومقصوراته الظاهرة، وأجنحة الحريم، التسلسل الهرمي للسلطة الذي عكس مزيجًا من ثقافة النخبة الأوروبية وثقافة البلاط العثماني. بالنسبة للجمهور الأوروبي، استند تصوير الأوبرا لمصر القديمة المنتصرة والقوية إلى ثروة من المعرفة الاستشراقية والافتراضات حول تاريخها الفرعوني.¹²⁶ جعلت الأوبرا القاهرة مفهومة من خلال تمثيل الغرابة عن بُعد، ولكنها أيضًا مألوفة إلى حد ما، حيث قدمت مصر على أنها أوروبية بالمثل وضمن قالب موسيقي مألوف. أما بالنسبة للجمهور المصري والعثماني، فقد اختلفت الرسالة: فقد مثلت نسخة من مصر القديمة تعكس مجد ماضٍ يمكن استعادته. ولإرضاء إسماعيل، مثلت عايدة مصر كقوة إمبراطورية حديثة. بشكل عام، شكلت أوبرا عايدة ودار الأوبرا وشوارع القاهرة مساحات جديدة للنخب لتنمية رؤية من أعلى إلى أسفل لهوية مصرية مزدهرة وذات نفوذ سياسي.

كانت كيفية تفسير الجمهور لكل رسالة من هذه الرسائل، بطبيعة الحال، قصة مختلفة. فبالنسبة للبعض، مثّلت أوبرا عايدة تصويرًا لقوة مصر القديمة، كما مثّل تصميم دار الأوبرا مصدرًا للفخر الثقافي. أما بالنسبة للبعض الآخر، فقد كانت الأوبرا مملة ولا تثير سوى اللامبالاة. وخلال سبعينيات القرن التاسع عشر، ناقشت النخب والصحافة المحلية بقلق محدودية اهتمام المصريين بدار الأوبرا. فعلى الرغم من أن بناء دار الأوبرا تم بجهد المصريين وضرائبهم، كما هو الحال مع إعادة تصميم المدينة، إلا أن معظم سكان المدن لم يكونوا قادرين ماليًا، أو غير راغبين، أو ببساطة غير مهتمين بالاستمتاع بها. وعلى الرغم من تشجيع إسماعيل ودعمه لترجمة النصوص الأوبرالية في سبيل تهذيب الشعب المصري، إلا أن هناك فجوة شاسعة بين الخطاب التهذيبي والواقع. أدت الإصلاحات التعليمية وتوسع مدارس الإرساليات الأوروبية إلى زيادة عدد المصريين القادرين على فهم المسرح الأوروبي، لكن أعداد الحضور ظلت ضئيلة.¹²⁷ وقد اشتكى أحد الصحفيين من أفراد الجمهور "الذين لا يملكون أذناً موسيقية أوروبية"، والذين يتحدثون أثناء المقدمات الموسيقية، و"يبدو

عليهم الملل من كل شيء باستثناء الباليه، والمشاهد التي تمثل المبارزات أو الإعدامات أو المؤامرات".¹²⁸

ليس من الآمن افتراض أن النخب كانت مفتونة بالأوبرا أيضًا. فقد أمر الخديوي الباشاوات بشراء مقصورات خاصة في

لم يبدُ أن دار الأوبرا مهتمة كثيرًا بالعروض. مع أن حضور دار الأوبرا أصبح جزءًا أساسيًا من نمط حياة النخبة، أشارت التقارير إلى أن الباشاوات كانوا يشترون المقصورات لكنهم غالبًا ما يتركونها فارغة "بدلًا من الخضوع لملل الاستماع إلى الموسيقى الراقية".¹²⁹ ووفقًا لأحد المراقبين الأوروبيين، كانت نساء الحريم المسلمات، على نحو مماثل، "بحماس مماثل لحماس أزواجهن وهن يستمعن، وهن نصف نائمات، إلى أوبرا أوفنباخ الهزلية".¹³⁰ في المقابل، لاحظت مربية حريم إسماعيل أن خصيًا رافقها إلى دار الأوبرا "تابع العرض باهتمام بالغ على ما يبدو".¹³¹

شهدت التطورات العمرانية في غرب القاهرة، ودخول الأوبرا إلى أوساط النخب وبعض الطبقات المتوسطة، تغييرات فُرضت على عامة الشعب، وأثارت ردود فعل متباينة تراوحت بين اللامبالاة والرفض القاطع. ورغم أهداف إسماعيل السامية، فإن تهذيب العامة عبر قوانين صحية جديدة أو عروض الأوبرا لم يكن ليُجدي نفعًا إذا كان معظم المصريين غير قادرين أو غير مهتمين بالمشاركة فيها. ومع ذلك، فقد أتاحت المساحات الجديدة لإنتاج هذه الأشكال الثقافية فرصًا وأطرًا واضحة مكّنت النخب من البدء في تصور أنفسهم ككيان متماسك.

بعد فترة وجيزة من تولي عايدة منصبها كرئيسة وزراء، انتهى ازدهار تجارة القطن الذي موّل مشاريع إسماعيل في البداية، وأدت أسعار الفائدة المرتفعة وعمولات السمسرة وغيرها من الرسوم المرتبطة بقروض إسماعيل المصرفية الضخمة إلى غرق مصر في دوامة من الديون. كانت ديون مصر قبل حكم إسماعيل تبلغ 3 ملايين جنيه إسترليني، وبحلول نهاية عهده تجاوزت 100 مليون جنيه إسترليني. باءت محاولات الخديوي اليائسة لبيع كل شيء - من قصوره إلى فضيات العائلة - في سبيل إنقاذ البلاد بالفشل. وبحلول عام 1875، أجبر خطر الإفلاس إسماعيل على بيع جميع حصص مصر في قناة السويس إلى بريطانيا، وبعد عام واحد، خوفًا من احتمال إفلاس مصر، أنشأت الدول الأوروبية الدائنة لمصر إدارة الدين العام في القاهرة، ما أدى فعليًا إلى تسليم السيطرة المالية على مصر إلى بريطانيا وفرنسا. دفعت محاولات إسماعيل لمقاومة فقدان السيطرة الاقتصادية القناصل الفرنسيين والبريطانيين إلى إجبار السلطان العثماني على عزله؛ فامتثل السلطان، الذي أضعفته المشاكل المالية للدولة العثمانية وديونها لنفس الدائنين. وأُجبر إسماعيل على التنازل عن العرش عام ١٨٧٩.

قبل سنوات قليلة فقط، أعلن إسماعيل بفخر أن مصر لم تعد جزءًا من أفريقيا بل جزءًا من أوروبا. من غير المرجح أنه كان يتوقع مدى فداحة هذا التصريح. ففي غضون

عشر سنوات من عرض أوبرا عايدة، أصبحت مصر خاضعة لسيطرة بريطانيا، اقتصاديًا ثم سياسيًا.

كل هذا ساهم في توجيه انتقادات الأفندية في مطلع القرن العشرين. فمع سعي الطبقة الوسطى الجديدة إلى صياغة تاريخها الخاص، ابتكرت سردية للتاريخ المصري الحديث تُشيطن جشع النخبة وتُحمّله مسؤولية تهيئة الفرصة للتدخل الاستعماري البريطاني في ثمانينيات القرن التاسع عشر. ووفقًا لروايتهم، كانت الأفندية هي الجهة الوحيدة القادرة على تمثيل الشعب، وإخراج مصر من براثن الاستعمار والهيمنة النخبوية، وقيادة الطريق نحو دولة مستقلة كان مصير مصر المحتوم.

استمرت النخب في ممارسة السلطة في فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى، لكن قوة القومية الأفندية استلزمت إعادة توجيه ثقافي شجع على تبني الهوية المصرية بشكل أعمق. ورغم محاولات تبني هذا التوجه، أدت الخلافات الأيديولوجية بين النخب إلى انقسامها وانقسام تحالفاتها السياسية، مما أدى في النهاية إلى تفتيت قبضتها على السلطة.

CHAPTER 2

كيف تصبح أفندي

كان الصحفي والكاتب المسرحي السوري المصري فرح أنتون (1874-1922) يتردد بانتظام على مقهى القاهرة الشهير، المعروف بمقهى الأفراح والمسرات، ولكن ليس بغرض التسلية. ففي هذا المقهى، كان رواده يدخنون ويشربون ويقامرون ويتغازلون مع النساء، بينما كان صاحب المقهى اليوناني يثري نفسه على حسابهم. أما أنتون، فقد كان يذهب إلى هذا المقهى سيئ السمعة ليُعبّر عن استيائه. وكما قال، أراد أن "يتعرف على الهراء الذي كان يحدث خلف تلك الجدران".

على الرغم من أن المقاهي كانت جزءًا من النسيج العمراني للقاهرة لقرون، إلا أن المقاهي ذات الطراز الأوروبي من هذا النوع كانت حديثة نسبيًا.² شعر أنتون، كغيره من النقاد الثقافيين في عصره، أن النشاط الذي شهده كان إسرافًا، يستنزف الأفراد والمجتمع المصري ككل من أمله وحيويته. لم يكن هناك أي فائدة اجتماعية تُذكر من هذا النوع من الترفيه المفرط والاستغلالي، وقد وجده مزعجًا للغاية.³

ومع ذلك، دفعه شغفه بالمشكلة إلى القيام بزيارات أخرى عديدة، مما ألهمه لتوجيه تلك التجارب إلى مسرحية جديدة بعنوان: مصر الجديدة ومصر القديمة. استلهم أنتون في مسرحيته من شخصيات التقاها في مقهى حقيقي بالقاهرة، ونسج أربع قصص فرعية متقاطعة في علاقتها بصاحب ملهى ليلي يوناني مخادع يُدعى كريستو.

مصر الجديدة يبدأ الفيلم بخمسة ركاب على متن قارب يقترب من ميناء الإسكندرية. ومع تطور الحوارات بينهم، يتعرف المشاهد على صلة كل منهم بكريستو. من بين الركاب محفاف باشا، أحد أفراد النخبة المصرية الثرية والمتقدمة في السن والانتهازية. وعلى متن القارب زوجان فرنسيان، إتيان وبولين، يخططان لتأسيس مشروعهما الخاص في القاهرة. تعتقد الفتاة الفرنسية الشابة الفقيرة التي ترافقهما أنها ستعمل كسكرتيرة لهما، لكن في الحقيقة، ينوي إتيان بيعها للعمل في مقهى كريستو.

بطل المسرحية هو فؤاد بك، ابن عم محفظ باشا، وهو أفندي، وهو لقب يربطه بالطبقة الوسطى المصرية الصاعدة. تغوي مؤسسة كريستو الشاب الوسيم المتزوج، فؤاد، الذي يقع في غرام إحدى مغنياتها. لكن مصير ابني العم يختلف، إذ يؤدي إسراف محفظ في الملذات في النهاية إلى إفلاسه وخرابه. أما فؤاد، فيُدرك ضعفه الأخلاقي المخزي، ويُصلح أخطاءه، ويتجاوز الرذيلة المحيطة به. بنهاية المسرحية، يتضح جليًا: كريستو الأجنبي ومحفظ باشا، النخبة "الراكدة"، يُمثلان مصر القديمة في عهد أنتون. أما الأفندي المجتهد، فؤاد بك، فهو منارة مصر الجديدة في عهده.

كتب أنطون كتاب "مصر الجديدة" انطلاقاً من قلقه بشأن مسار المجتمع المصري. وقد شارك، مع غيره من شباب جيله، تساؤلات ومخاوف مماثلة حول مكانته في العالم الحديث. كانت هذه شريحة وسطى متنوعة ومتنامية في المجتمع، تضم موظفين حكوميين ومثقفين وأعضاء في ما يُسمى بالمهن الجديدة كالطب والقانون والصحافة. وعلى الصعيد الفردي، سعى هؤلاء الشباب إلى التوفيق بين التعليم العلماني الذي يُشدد على الاستقلال الأخلاقي الفردي والحراك الاجتماعي والمواطنة الشاملة، وبين التسلسلات الهرمية الراسخة والمفاهيم الجماعية أو المجتمعية للهوية.

في زمن أنتون، كانت الهوية الأفندية وروايات التاريخ المصري قيد التكوين. ورغم أن الباحثين قد سلطوا الضوء على الطرق التي اختبرت بها الأفندية أفكارها وشكلتها في المجلات والصحف، إلا أن القليل كُتب عن كيفية تجسيدهم لتلك الأفكار على خشبة المسرح العربي الجديد.⁵ لعبت مساحات العروض المسرحية دورًا محوريًا في تطوير ونشر الإجماع حول الهوية الأفندية، وفي المساعدة على تشكيل مواطنة حديثة. تبلورت تلك الروايات في سياق حركة قومية متنامية، قادها الأفندية في أوائل القرن العشرين. ومع تزايد نفوذهم، برزت روايتهم الخاصة عن التاريخ المصري كتاريخ وطني مهيمن للبلاد، وقدّم الأفندية أنفسهم كنموذج لكيفية دمج عناصر الفكر الغربي في الحياة المصرية بشكل مدروس.⁶

على امتداد شارع عماد الدين النابض بالحياة في وسط القاهرة، ازدهرت المسارح الناطقة بالعربية التي كانت تُقدم عروضها في الطبقة المتوسطة خلال العقد الثاني من القرن العشرين وما بعده. لم تكن هذه المسارح مجرد أماكن للترفيه، بل عرّفت عامة الناس بفضائل العمل وقيم أفندية أخرى كانت تُصوَّر على أنها حديثة ومصرية. لم تكن هذه الحداثة مجرد تقليد أعمى، بل إن الكثيرين كتبوا بقلق بالغ عن مشاكل التغريب المفرط - كالهوس بالطعام، وتأنيث المجتمع، والنزعة الاستهلاكية - في فضاءات القاهرة الاجتماعية الجديدة.

بدلاً من ذلك، قام الإفنديون ببناء مساحات وهويات حديثة من خلال مزج عناصر الثقافة والتكنولوجيا الغربية مع الممارسات والأساليب المحلية.

من الحياة التي اعتبروها أصيلة. ومن تلك المساحات، طالب الأفنديون بالاستقلال السياسي كخطوة حاسمة في إظهار التقدم وتحقيق الحداثة. استغل أنطون هذه الإمكانيات الجديدة استغلالًا كاملًا في كتاباته الصحفية والمسرحية. وكانت مسرحيته "مصر الجديدة" مثالًا على ذلك. كانت مسرحية أخلاقية علمانية تُعلّم الجمهور كيفية المشاركة في بناء مصر مستقلة ذات اقتصاد قوي من خلال العمل الفردي وتطوير الذات.⁷ بالنسبة للمشاهدين، كانت الرسالة واضحة: الانضباط والعمل الجاد والاعتماد على الذات أمور أساسية للتغلب على مغريات وخداع الحياة الحضرية الغربية الحديثة. بالنسبة للأفندية، كانت هذه المفاهيم جوهرية في تصورهم للهوية المصرية الحديثة.

تشير المراجعات التي وصفت المسرحية بأنها "وطنية"، وتصور "تقاليد البلاد"، و"تعكس بدقة" ما كان يجري في البلاد، إلى أن الرسالة كانت فعّالة.⁸ وكما كتب أحد نقاد مسرحية "مصر الجديدة"، فإن أهمية المسرحية تكمن في أنها لم تكن اقتباسًا من مسرحية أوروبية، بل "أول مسرحية تنبثق من ثقافتنا وتُعرض على مسرحنا". لم يكن هذا الوصف دقيقًا تمامًا، إذ ظهرت المسرحيات الأصلية في مصر منذ عهد يعقوب سنو على الأقل، في منتصف القرن التاسع عشر، بل وأقدم من ذلك إذا ما أُخذت في الاعتبار مسرح الشارع. لكن هذا القول يُشير إلى أن "مصر الجديدة" لاقت صدىً لدى أنصارها الأفنديين، إذ روت قصة أرادوا أن ينسبوها لأنفسهم كقصة أصلية وحقيقية.

باعتبارها مجرد تمثيل واحد للمجتمع المصري ومشاكله، جسّدت "مصر الجديدة" المخاوف والحلول المنبثقة من أولئك الذين اعتبروا أنفسهم قادة مصر الحديثة الأكثر كفاءة. لكن الأفندية لم يكونوا متفقين تمامًا، ولم يكونوا من خلفية موحدة. كان أنتون نفسه مسيحيًا سريانيًا أرثوذكسيًا ذا ميول اشتراكية، وقد روّج - على الأقل في البداية - للوحدة العربية على حساب الهوية الوطنية. يشير أنتون، كفرد، إلى قصور كل من الأدبيات الأكاديمية والروايات الأفندية التي تفترض هويات موحدة مرتبطة بالقومية المصرية الإقليمية.

ومن المفارقات أن كتابات أنطون عززت مشروعًا قوميًا مصريًا ناشئًا، سعى إلى طمس الاختلافات لخلق أسطورة التوافق والثقافة المشتركة. ومع ترسيخ الهوية قانونيًا وفكريًا، حددت الكتابات القومية تدريجيًا من يُعتبر مصريًا، وتزايد تهميش السوريين أمثال أنطون في البلاد.⁹ ومن خلال الترويج لرؤية أفندية لهوية مصرية موحدة، عزز أنطون توجهات ضيقت نطاق فئات الهوية، مفضلًا القومية على كل شيء، مما جعل

الاختلاف أكثر وضوحًا. في الواقع، ساهمت كتابات أنطون في جعله غريبًا في مصر. عندما بدأ أنتون بكتابة المسرحيات، كان المسرح الأهلي (الشعبي) في مصر في أوائل القرن العشرين على وشك تحقيق نمو هائل.

تُنسب بدايات المسرح العربي في المنطقة إلى مارون النقاش، وهو مسيحي ماروني من صيدا، سوريا، الذي كتب وأنتج مسرحية "البخيل" في بيروت عام ١٨٤٨,١٠ وقد شجعه نجاح المسرحية على بناء مسرحٍ عُرضت فيه مسرحياته الغنائية حتى وفاته. وبعد فترة وجيزة، في عام ١٨٧٦، سافر سليم النقاش، ابن شقيق مارون، برفقة صديقه أديب إسحاق وفرقة من الممثلين بقيادة يوسف الخياط، لتقديم عروضٍ لموسمٍ في مسرح الززينية بالإسكندرية. ورغم أن اقتباساتهم من مسرحيات شارلمان وفيدرا وأندروماخي وغيرها لم تحظَ بالاهتمام الذي كانوا يأملون فيه، إلا أن الخياط نال استحسان الخديوي إسماعيل، حاكم مصر العثماني. لكن هذا لم يدم. أثار عرضه لمسرحية "الظالم" غضب إسماعيل لدرجة أنه نفى الخياط من البلاد.11

ومع ذلك، استمر السوريون في المشاركة في الأنشطة المسرحية في مصر. وقد أسهم الصحفيون والفرق المسرحية السورية، الذين وصلوا بأعداد متزايدة في منتصف سبعينيات القرن التاسع عشر، إسهامًا كبيرًا في ازدهار المسرح العربي. ونشرت مجلات سورية، مثل الهلال والأهرام والمحروسة، إعلانات عن مواعيد العروض، وعرضت بيع النصوص المسرحية، وشجعت الجمهور على حضور الإنتاجات المسرحية. وبحلول أواخر القرن التاسع عشر، بدأت هذه المجلات بنشر مراجعات للعروض المسرحية، وتثقيف القراء في المصطلحات المسرحية، التي كان معظمها مستوردًا من الفرنسية والإيطالية، وأحيانًا مُعَرَّبًا أو مُعَرَّبًا مصريًا.¹² وشجعت مقالة من مجلة المقتطف عام 1899 الموهوبين على الانضمام إلى "المشروع الطموح" لكتابة "مسرحيات نافعة" لتعزيز "الانضباط والتحضر".¹³ وبالفعل، كان عدد لا بأس به من محرري المجلات، مثل جرجي زيدان ومحمد تيمور، من كُتّاب المسرحيات أيضًا.¹⁴

كانت دار الأوبرا الخديوية والكوميديا الفرنسية أول مبنيين مسرحيين افتُتحا في القاهرة، لكنهما استقطبا في المقام الأول نخبة مختارة من السكان، من بينهم أجانب وعائلة الخديوي ووزراء حكوميون. في عام ١٨٨٢، سمح الخديوي الجديد، توفيق، لفرقة سليمان القرداحي بتقديم بعض المسرحيات في دار الأوبرا الخديوية. ضمت فرقة القرداحي أعضاءً سابقين من فرقة الخياط، وزوجة القرداحي، ومغنية، والمغني والممثل المصري الشهير سلامة حجازي. جالت الفرقة في المحافظات وقدمت عروضها بانتظام في مسرح خشبي في القاهرة. تبعتها فرق سورية أخرى، منها فرق بقيادة أبي خليل القباني، الذي قدم عروضه أيضًا في مسرح خشبي في العتبة الخضراء، وإسكندر فرح، الذي هيمنت فرقته على المشهد المسرحي المصري لمدة ثمانية عشر عامًا.١٥

كانت معظم المسرحيات المبكرة التي عُرضت على خشبة المسرح عبارة عن اقتباسات من مسرحيات كوميدية ودرامية فرنسية. وكانت مسرحية تارتوف لموليير من المسرحيات المفضلة، وكذلك مسرحيات فيكتور هوغو وألكسندر دوما.¹⁶ وقد قام مترجمون مثل عثمان جلال، غزير الإنتاج، بتغيير الحبكات والأسماء والأماكن لتناسب السياقات المحلية،
بحيث

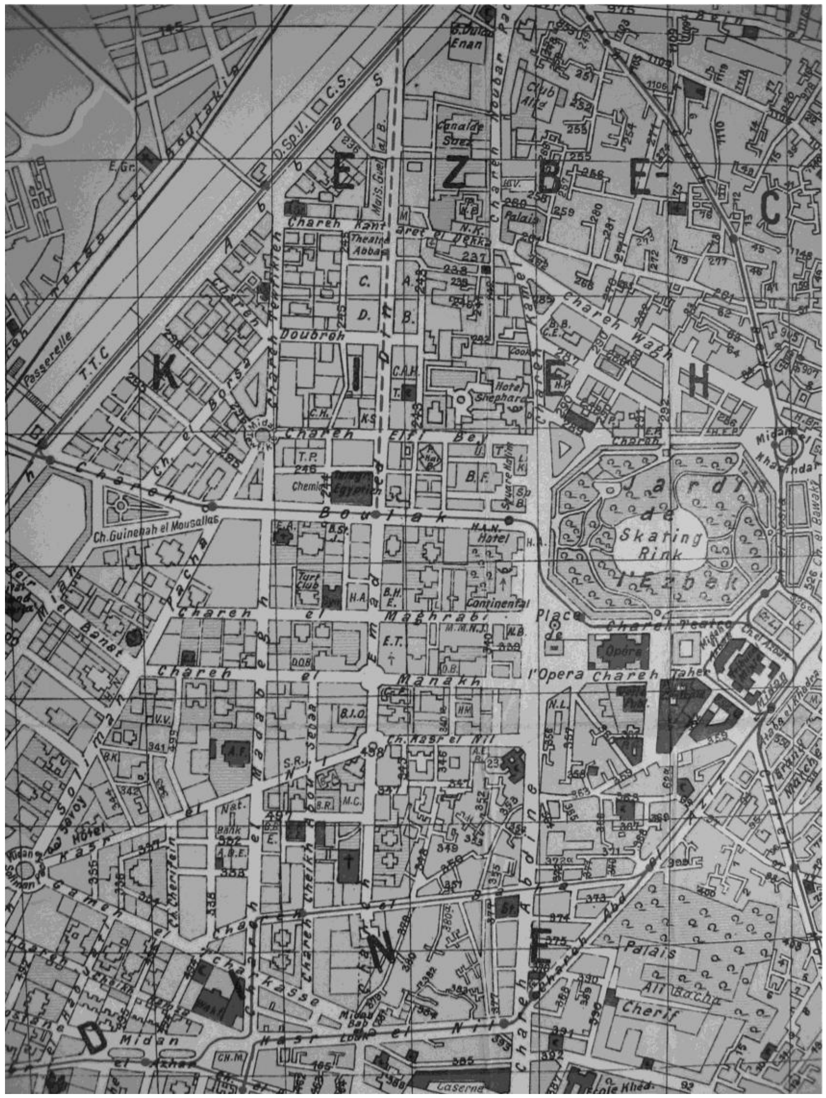
على سبيل المثال، تحولت شخصية مثل تارتوف، وهو مسيحي متدين منافق، إلى الشيخ مطلوف، وهو مسلم متدين منافق.¹⁷ غالبًا ما كانت المسرحيات تتضمن موسيقى، إذ اجتذبت الأغاني والمسرحيات الغنائية أكبر عدد من الجماهير.¹⁸ كانت فرقة إسكندر فرح تدفع للمترجمين والكتاب، بمن فيهم فرح أنتون وغيره من السوريين، ما بين عشرين وستين جنيهاً إسترلينياً عن كل عمل. وكانوا يتقاضون أجوراً جيدة، بالنظر إلى أن أعلى راتب في فرقة فرح كان ثلاثين جنيهاً إسترلينياً شهرياً.¹⁹

كان اختيار الكاتب المسرحي للغة عاملاً حاسماً في نجاح إيصال رسائله إلى الجمهور، وكان قرار استخدام اللغة العربية الفصحى (المستندة إلى لغة القرآن الكريم)، أو اللهجة العامية، أو مزيج منهما، موضع نقاش واسع. وكان السؤال الأساسي وراء هذا القرار هو مدى ملاءمة اللغة العربية العامية للتعبير عن المشاعر العميقة أو تصوير المواقف المأساوية. فقد رأى مؤيدو اللغة الفصحى أنها الوسيلة الوحيدة للتعبير عن المشاعر العميقة وإيصال صوت السلطة. بينما فضّل آخرون اللغة العامية، لما توفره من أسلوب كلام أكثر واقعية يسهل على الجمهور التفاعل معه. وقد وضع كتّاب مسرحيون سابقون، مثل يعقوب سنو، أسس المسرح العامي الاحترافي، معتمدين بشكل كبير على لكنات شخصياتهم ومفرداتها. لم يكن المسرح المصري العامي المنظم هو القاعدة حتى الحرب العالمية الأولى.20 اختار أنتون كتابة معظم مسرحية مصر الجديدة بما أسماه "العامية الراقية" أو "الفصحى المخففة"، وهو قرار شكّل مسارًا جديدًا.21 وبهذه الطريقة، جعل صوت الأفندي مميزًا لغويًا - وهو قرار أبرز الجهود الأخرى لتمييز الأفندية كجماعة اجتماعية فريدة.

في العقد الأول من القرن العشرين، بدأ كتّاب المسرحيات والممثلون والمغنون بتقديم عروضهم في مسارحهم العربية الخاصة، ثم افتتحوها لاحقًا، في الحي الواقع غرب حدائق الأزبكية، في منطقة شارع عماد الدين (انظر الخريطة 2.1).²² ورغم وجود أماكن ترفيهية في مناطق متفرقة من القاهرة في أوائل القرن العشرين، فقد برز شارع عماد الدين كمركز لعدد متزايد من المسارح والمقاهي ودور السينما والصالات التي قدمت أشكالًا متنوعة من العروض العربية.²³

كانت النزهة في الشارع تتيح للناس خيارات عديدة لقضاء أمسية ممتعة.²⁴ في أقصى شماله، يقع مسرح برينتانيا العريق الذي استضاف فنانين مرموقين مثل الممثلة والمغنية منيرة المهدية، والممثل الكوميدي

نجيب الريحاني، وملك الميلودراما يوسف وهبي، بالإضافة إلى عروض باللغة الإنجليزية.²⁵ وبجوار المسرح يقع مقهى متروبول، وهو مكان تجمع شهير للفنانين المحليين. وعلى بعد خطوات قليلة جنوبًا، عند زاوية شارع الألفي، يقع مسرح كورسال الذي تديره شركة إيطالية، وهو أكبر مسرح في القاهرة، حيث قدم عروضًا لفنانين عالميين مثل راقصة الباليه بافلوفا، والمغنية المصرية أم كلثوم، وفنانين كوميديين مثل



الخريطة 2.1. وسط القاهرة، 1914.يمتد شارع عماد الدين من الشمال إلى الجنوب في وسط المدينة. 59MFQ1 1379، 1914، الأرشيف الوطني البريطاني.

أطلّ الريحاني على المسرح.²⁶ في شارع الألفي، كان يقع ملهى أبي دي روز، حيث كشف الريحاني لأول مرة عن شخصيته الكوميدية، كيش كيش باي.²⁷ وإلى الشرق، على الجانب الشمالي من حديقة الأزبكية، كان يقع دار التمثيل العربي، حيث غنّى "عندليب الشرق"، سلامة حجازي. جنوب الألفي، في شارع عماد الدين، كان يقع مسرح محمد فريد.

كان متجر مخزن مرعي، الذي يبيع ملابس المسرح، يقع بينه وبين مسرح ماجستيك، موطن منافس الريحاني الرئيسي، الممثل الكوميدي المحبوب علي القصّار. وبالقرب منه، كان مطعم سانتي ومقاهي الشانزليزيه تقدم عروضًا سينمائية مسائية، بدءًا من عام ١٩٠٦,٢٨ وفي الطرف الجنوبي من الشارع كان يقع كازينو باري ومسرح مصرنا ذو الخيمة، وكلاهما استضاف الريحاني، من بين آخرين.

استقطبت مسارح شارع عماد الدين جمهورًا مصريًا من الطبقة الوسطى، كان يتشكل تدريجيًا. وقد ساهمت التغيرات الاجتماعية والاقتصادية في مصر، بما في ذلك الإنتاج الصناعي واسع النطاق، وتطور الاقتصاد الوطني، والتحولات في أنظمة الاتصال والتعليم، في بناء هذه الطبقة.²⁹ فبينما كان لقب "أفندي" في تسعينيات القرن التاسع عشر لقبًا تشريفيًا يُمنح للموظفين الحكوميين وخريجي المدارس الخديوية الذين سعوا إلى التعليم العالي في أوروبا، أصبح لقب "أفندي" بحلول أواخر عشرينيات القرن العشرين، كما يوضح المؤرخ يواف دي كابوا، "يعكس طبقة اجتماعية واقتصادية معينة حولت تحالفاتها الحضرية من الأزهر، والأعمال العائلية، والحي إلى سبل حديثة للمشاركة في التعليم والتخصص المهني".<psup>30</su>

كان الأفنديون شبانًا من خلفيات اجتماعية وجغرافية واقتصادية متباينة، وقد صاغوا أنفسهم تدريجيًا، وفقًا للمؤرخة لوسي ريزوفا، كـ"أعضاء... في نخبة اجتماعية جديدة... قائمة على المعرفة والجدارة الفردية والالتزام بالقضية الوطنية".³¹ لم يكن هذا اللقب بالضرورة دلالة على الثراء، فقد شمل أفرادًا من مختلف مستويات الدخل، على الرغم من أن المفاهيم الجديدة للحراك الاجتماعي أتاحت للجميع الأمل في أن يكونوا جزءًا من طبقة متوسطة صاعدة مع مرور الوقت.³² وقد أثمر تعليمهم العلماني عن عدد متزايد من الشباب الذين وقفوا في منطقة وسطى ثقافية وفكرية بين التجربة الريفية والحضرية. استغل الأفنديون هذا لصالحهم، مستخدمين منظورهم المتميز للربط بين الثقافات الأوروبية والمحلية، وبين النخب المحلية وعامة السكان.³³ وبصفتهم معلمين وأطباء وطلابًا ومحامين وبيروقراطيين ومهندسين ومديرين وصحفيين، كان الأفنديون "مرتبطين وظيفيًا وفكريًا... بالحداثة"، وقدموا إسهامات جليلة في شتى أنواع المشاريع الفكرية، بما في ذلك الاشتراكية والقومية المصرية.³⁴

يُسلط عمل ريزوفا حول الأفندية الضوء على الطرق التي رسمت بها روايات الأفندية الذاتية رحلاتهم من الحياة الريفية إلى الحضرية، ومن التقاليد إلى الحداثة. لقد صوّروا

تشكيل هويتهم كصراع ضدّ مصاعب جمّة لتثقيف أنفسهم والانفصال في نهاية المطاف عن الماضي. تكتب ريزوفا: "كان في جوهر الأمر مطالبة بالحداثة، مُقنّنة مؤسسيًا من خلال التعليم (الحديث) والعمل (الحديث)، ومُعبّر عنها من خلال اللباس (الحديث). كانت الحدود محلّ نزاع وشملت الناس."-

....

...ارتداء ملابس الأفنديس ... أو تبني مجالات محددة من الممارسة الاجتماعية ... أو كتابة أنواع معينة من النصوص، أو أن يصبحوا مصلحين اجتماعيين أو ناشطين سياسيين. 35

كان تشكيل الذات لدى الأفنديين بمثابة تأكيد على هوية جندرية محددة. ففي مواجهة الخطاب الاستعماري الذي زعم أن "أوروبا نشطة وقوية، والشرق منحط وأنثوي"، سعى الأفنديون إلى تنمية ما أسماه المؤرخ ويلسون تشاكو جاكوب "رجولة الأفنديين".³⁶ وقد جسّد القومي مصطفى كامل الانضباط الذاتي الذي يُعدّ جوهر رجولة الأفنديين. تضمن جدوله اليومي المنشور أوقاتًا للصلاة والرياضة والتواصل الاجتماعي والعمل والراحة والقراءة، وقد نُشر هذا الجدول ووُزّع كأداة تعليمية للآخرين.³⁷ تجلّت رجولة الأفنديين من خلال مجموعة من الأنشطة والخطابات، بما في ذلك الكشافة والرياضات التنافسية والحديث عن الجنس والأزياء. كما ظهرت مُثُلها على خشبة المسرح. فقد كانت القومية والرجولة عنصرين متلازمين. كان لا بد من تكرار أداء الرجولة الأفندية على المسرح وفي الحياة الواقعية حتى تصبح طبيعية وتبدو مستقرة، ومع ذلك فإن كل تكرار يمكن أن يؤدي إلى عواقب غير مقصودة.38

كانت مواقع التفاعل الاجتماعي الجديدة في المدن حاسمة في ترسيخ هوية أفندية. وشملت هذه المواقع النوادي الرياضية، والصالونات الأدبية، والمؤسسات القانونية والإدارية، ووسائل الإعلام المطبوعة الرأسمالية، والجمعيات التطوعية والمسارح.³⁹ شجعت منظمات مثل جمعيات التكافل الاجتماعي أنشطة ترفيهية كحضور حفلات الموسيقى الكورالية والمحاضرات وكتابة الشعر، وكل ذلك بهدف تنمية ثقافة أفندية مميزة.⁴⁰ على سبيل المثال، كان مقهى ريشه مقهىً ومسرحًا شعبيًا في وسط القاهرة، أصبح ملتقىً شهيرًا للمثقفين. وقد روّج لـ"أصوات أصيلة" لفنانات مصريات شهيرات مثل روز اليوسف، وأم كلثوم، ومنيرة المهدية.⁴¹

سعى الأفنديون إلى ترسيخ مكانتهم في المجتمع المصري من خلال خلق أسطورة "التوافق والوحدة المجتمعية" حول التطلعات والمصالح المشتركة.⁴² وقدّم المسرح قناة مثالية لتنمية هذه الأفكار ونشرها. فقد عرض ثقافة الأفنديين ليس فقط على الأفنديين أنفسهم، بل على كل من يرغب ويستطيع شراء تذكرة. كان المسرح فضاءً مفتوحًا يستطيع فيه الأفنديون تنمية عاداتهم وتقاليدهم ونقلها والترويج لها، باعتبارها عادات المصري الحديث النموذجي. وكان التحول - الذي صُوِّر على أنه صحوة فردية لضرورة أخلاقية وثقافية - يُقصد به أن يكون نموذجًا لعموم الشعب المصري الذي

يعيش تحت النفوذ الاستعماري.

كانت عملية التحول شخصية للغاية. فالهوية المصرية الحديثة التي تم التفاوض عليها ونشرها على خشبة المسرح كانت تعكس الهوية المتحضرة والمحترمة التي كان الأفنديون يبنونها لأنفسهم. وقد تميزت هذه الهوية عن الإكراه الثقافي والاستعماري الأوروبي، بل وتناقضت معه.

تم تعريفها داخليًا في مقابل أبناء الذوات (النخب المحلية)، والفلاحين (الفلاحين)، والشعب (سكان المدن المصريين عمومًا). ولعل عدم استقرار الوضع الاجتماعي للأفنديين هو ما جعل الحركة والتنقل عنصرين أساسيين في حياتهم. وقد دفعهم اهتمامهم المشترك باستكشاف الحداثة السياسية والاجتماعية إلى تقدير العمل السياسي والمشاركة الاجتماعية، واستخدموا تقنيات المجال العام الناشئ، كالصحف والمجلات والمسرح، لنشر تلك الأفكار. وكان العمل السياسي والاجتماعي في المجال العام جوهريًا لهوية الأفنديين.

مع ذلك، لم تكن الأفنديات متجانسة كما يوحي هذا الوصف. فالتنوع الجيلي والديني والاجتماعي والأيديولوجي والعرقي داخل الأفندية يعني بالضرورة اختلاف تعريفات "الحداثة" و"التحضر"، فضلاً عن أساليب نقل الأفكار، داخل المجموعة الواحدة. وقد تجلى هذا بوضوح في النقاشات حول غاية المسرح. هل ينبغي أن تستقي المسرحيات من مصادر أوروبية أم محلية؟ هل ينبغي أن تروج للقومية أو الإسلام أو الاشتراكية؟ هل ينبغي أن تقدم دروسًا تاريخية، وتحليلات سياسية، و/أو نقدًا اجتماعيًا معاصرًا؟ تشهد الاحتمالات التي تم استكشافها في تلك النقاشات على إدراك مشترك لقوة المسرح، حتى وإن كانت الإجابات المحددة على الأسئلة المطروحة تعتمد على أهداف الكاتب المسرحي وموارده وميوله. وعلى الرغم من ذلك، وحتى مع استمرار الاختلافات بين الأفنديات، فقد هيمنت فكرة الإجماع.

يُظهر التدقيق في حياة الأفراد الذين عرّفوا أنفسهم بأنهم أفنديون مدى تنوع تجاربهم. وكما قال المؤرخ حسين عمر، لم يكن جميعهم "يستبدلون عمائمهم الشيخية بطرابل الحداثة بفخر".⁴³ فعلى سبيل المثال، تنحرف قصة فتح الله بركات، ابن أخ وابن عم سعد زغلول الشهير في الفترة من 1882 إلى 1910، عن الروايات الأفندية السائدة عن التقدم وتشكيل الذات. بل إن بركات اختبر الحداثة في الغالب كخسارة شخصية وسياسية، لا كهدف خالص. ويشير عمر إلى أن كتابات بركات نفسه "تكشف شيئًا من الانزعاج الذي شعر به تجاه "بنية الممارسة التاريخية" المصممة لصياغة هوية وطنية متجانسة (وأكثر من ذلك، هوية ملكية)". ويتابع عمر قائلاً: "عارض مشروعه السيري الذاتي السعي نحو التماسك الجماعي الذي كان ضروريًا على حساب الدقة والتفاصيل الدقيقة".⁴⁴

أشار محمد وحيد، رئيس الحزب الليبرالي المصري، في رسالة إلى وزير الخارجية البريطاني، السير إدوارد غراي، إلى وجود خلافات بين المثقفين والقيادة المصرية، معربًا عن قلقه بشأن التمثيل المصري في الخارج. وعلى عكس أعضاء الحزب الوطني بزعامة

كامل، كان الحزب الليبرالي المصري مهتمًا بالحفاظ على علاقات اجتماعية جيدة مع الحكومة البريطانية، وكان من بين مؤيديه الأقباط والسوريون في مصر.-

بما أن هناك ثلاثة أشخاص، هم مصطفى كامل وعلي يوسف وحافظ عوض، يجوبون أوروبا ويلقون الخطابات، ويحثون بعض الصحف الأوروبية على نشر ما يشاؤون... متظاهرين بأنهم يمثلون الشعب المصري ويعبرون عن رغباته وتطلعاته، فإننا نرى من واجبنا أن نعلن أن هؤلاء الأشخاص الثلاثة لا يمثلون الشعب المصري بأي حال من الأحوال، بل هم ثلاثة صحفيين من فئة معينة، هدفهم الترويج لأنفسهم... طموحاتهم لا تتوافق مع العدالة ولا مع مصلحة الشعب المصري.

ثمّ سرد وحيد بالتفصيل الضرر الذي ألحقه من نصّبوا أنفسهم ممثلين لمصر بالمصريين من خلال صحفهم. واتهمهم بـ"إثارة العداوات العرقية والدينية" و"تحريض المصريين" ضد كل من لا يشاركهم قناعاتهم الإسلامية الجامعة المعادية لبريطانيا.

تقدم قصة فرح أنتون مثالاً آخر على الخلفيات والشخصيات والاهتمامات المعقدة للأفراد المرتبطين بالسردية الأفندية للهوية الوطنية. وُلد أنتون في طرابلس عام ١٨٧٤ لعائلة سورية أرثوذكسية.^{٤٨} على عكس الموارنة، الذين تركزوا بقوة في جبال شمال لبنان بدعم من الرعاة الفرنسيين، كان المسيحيون الأرثوذكس منتشرين في جميع أنحاء سوريا ويعيشون جنباً إلى جنب، دون حماية أجنبية، مع جيرانهم المسلمين.^{٤٩} في حين كان العديد من الموارنة يأملون في الاستقلال في نهاية المطاف في شكل دولة لبنانية محمية فرنسياً، سعى معظم المثقفين الأرثوذكس العلمانيين الناطقين بالعربية، مثل أنتون، إلى إيجاد سبل للخروج من ملتهم، أو مجتمعهم المذهبي - الذي كان، في حالته، يهيمن عليه رجال الدين اليونانيون - والمشاركة في دولة عثمانية علمانية على قدم المساواة مع المسلمين. وقد أثرت هذه التطلعات على مقالات أنتون ومسرحياته في السنوات اللاحقة.

بما أن الوظائف البيروقراطية والعسكرية المرموقة في الإمبراطورية العثمانية كانت حكرًا على فئة قليلة من غير المسلمين، كان بإمكان أنتون أن يسلك درب والده -وكثيرين غيره من أبناء المجتمع العثماني السوري- ليصبح تاجرًا أو حرفيًا. إلا أن تعليمه في مدرسة أرثوذكسية عرّضه لمجموعة واسعة من المواضيع، كالعلوم الطبيعية والرياضيات والتاريخ، والأهم من ذلك، اللغة الفرنسية. ألهمه تعليمه الليبرالي أنتون لاختيار مسار مهني مختلف تمامًا عن مسار والده، ولكنه لم يكن أمرًا نادرًا بين المثقفين الشباب في عصره. عمل أنتون لسنوات عديدة مدرسًا في سوريا قبل أن يترك وظيفته ومنزله ليتجه إلى مصر لممارسة الصحافة.

لقد ساهم اهتمام أنتون بالعلوم وشغفه بالمؤلفين الفرنسيين المناهضين لرجال الدين

بشكل كبير في تشكيل ميوله الفكرية ونزعاته العلمانية.-

رغم اعتناقه المسيحية الأرثوذكسية، فقد دعا إلى فصل الدين عن العلم والحكم. وقد جذبه اهتمامه بالمساواة والمواطنة الكاملة لجميع المسيحيين إلى المُثل العلمانية للثورة الفرنسية وكتاب الرومانسية الفرنسية. كما دفعه ذلك إلى التعاطف مع القومية العثمانية العلمانية، والحركة النسوية التي شجعت تعليم المرأة في المنزل، وأشكال الاشتراكية التي أكدت على توزيـع أكثر عدلاً للثروة، دون صراع طبقي. وقد تطورت جميع هذه المواقف بمرور الوقت، ولا سيما تحوله من العثمانية إلى القومية المصرية في أوائل القرن العشرين.

عندما وصل أنتون إلى الإسكندرية عام ١٨٩٧، كانت الجالية المسيحية السورية تشهد نموًا سريعًا بدأ عام ١٨٦٠ وبلغ ذروته عام ١٩٣٠. فبينما كان عدد السوريين في مصر في ثلاثينيات القرن التاسع عشر يبلغ ٥٠٠٠ نسمة، وصل إلى ٣٤٠٠٠ نسمة بحلول عام ١٩٠٧. وقد فرّ الناس من سوريا هربًا من التوترات الدينية، والضغوط الاقتصادية المحلية، والرقابة والقيود الإبداعية التي فرضها السلطان عبد الحميد الثاني. وكان العديد منهم قد تلقوا تعليمًا في المهن الجديدة، ولم تكن سوريا قادرة على إعالتهم جميعًا. وفي مصر، حقق التجار السوريون نجاحًا في مختلف الأنشطة التجارية. ووجد المهنيون السوريون حاجةً لدى المصريين إلى أطباء ومعلمين ومحامين؛ بينما وجد آخرون بيروقراطية متنامية بحاجة إلى موظفين يجيدون لغات متعددة.

مع ذلك، لم يخلُ تدفق السوريين إلى المناصب البيروقراطية في مصر من تداعيات. فعلى الرغم من أن نابليون ومحمد علي وإسماعيل وظّفوا جميعًا مسيحيين سوريين في الحكومة خلال القرن السابق، إلا أن أعداد البيروقراطيين السوريين بلغت ذروتها خلال الاحتلال البريطاني، حين عيّنهم اللورد كرومر، إلى جانب الأرمن، في 30% من المناصب الحكومية العليا. وكان هذا بالمقارنة مع 28% من المصريين الذين شغلوا مثل هذه المناصب.⁵¹ وكان الأقباط، وهم الأقلية المسيحية الأصلية في مصر، الأكثر تهديدًا من قِبل المسيحيين السوريين، إذ كانوا الأكثر تهميشًا من قِبل السوريين الأكثر تعليمًا وإتقانًا للغات. وهكذا، على الرغم من وجود روابط بين أبناء الدين الواحد، استاء العديد من الأقباط من تدفق السوريين، وفي أواخر القرن التاسع عشر، سعوا إلى إصلاحات تعليمية لتعزيز قدرتهم التنافسية في سوق العمل.⁵²

بينما دعا القوميون المصريون، مثل مصطفى كامل وأحمد لطفي السيد، علنًا إلى قبول المهاجرين، وخاصة السوريين، الموالين لمصر، فقد اعتبروا السوريين أيضًا "دخلاء". ويشير المؤرخان إسرائيل غيرشوني وجيمس جانكوفسكي إلى أن المصريين

الأصليين أعربوا عن "شعور بالتميز والتفوق، وأحيانًا العداء... تجاه العرب الآخرين في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين".⁵³ ولأن العديد من المهاجرين السوريين كانوا أفرادًا متعلمين وطموحين ازدهروا في مصر التي احتلتها بريطانيا، فقد استاء المصريون الذين تنافسوا معهم على العمل من تمثيلهم المفرط في الحكومة والأعمال والثقافة.

المجال الطبيعي الذي شمل الصحافة والتمثيل وكتابة المسرحيات. يشير هذا إلى توتر جوهري في أعمال أنتون. فبصفته مهاجرًا سوريًا يروج للقومية المصرية الحديثة، إلى أي مدى كان جزءًا من هذه الرؤية؟ إن ملاحظة الباحثة مارلين بوث بأن "القومية ليست متجانسة فحسب، بل إن القوميات النخبوية ليست موحدة" مفيدة في حالة أنتون.⁵⁴

أسس أنتون مجلة "الجامعة" في الإسكندرية عام ١٨٩٩. استمرت المجلة خمس سنوات قبل أن تدفعه الصعوبات المالية ونقاش علني مع الشيخ محمد عبده إلى تجربة شيء جديد.^{٥٥} قرر أنتون خوض غمار العمل في مدينة نيويورك وانتقل إليها عام ١٩٠٥. على الرغم من نزعة أنتون الراديكالية الظاهرة، إلا أن إيمانه بنماذج الحداثة الغربية اهتز عندما واجه الغرب الذي لم يكن يعرف عنه سوى ما قرأه في الكتب والمجلات. بعد فشله في إدارة صحيفة ناجحة في مصر، واجه أنتون في الولايات المتحدة ما اعتبره نزعة مادية مفرطة، وسعيًا محمومًا وراء المال والسلطة، وغيابًا للأسس الأخلاقية والروحية، وكل ذلك أضعف حماسه لنموذج التقدم الغربي. عاد إلى مصر وأصدر بضعة أعداد أخرى من "الجامعة"، لكنه أدرك أنه سيضطر إلى البحث عن دعم مالي بطرق أخرى. وهكذا، اتجه إلى كتابة المقالات لمختلف المجلات القومية، مثل مجلة "اللواء" التي كان يرأسها مصطفى كامل، وإلى كتابة المسرحيات بشكل متزايد، مما وفر له وسيلة مباشرة للتعبير عن آرائه على خشبة المسرح.56

وهكذا تطورت ولاءات أنتون السياسية وشعوره بالهوية على مدار حياته. ويُلقي العمل المُستفيض للمؤرخ دونالد ريد حول حياة أنتون الضوء على هذه التحولات. وبصفته سوريًا مسيحيًا عثمانيًا، يبدو تبنيه للهوية العثمانية العلمانية، قبل كل شيء، طوال معظم حياته أمرًا منطقيًا. ولجزء كبير من حياته، التزم الحياد علنًا بشأن العلاقات المصرية البريطانية، ولكن يبدو أنه في حوالي عام 1909 قد تبنى القومية المصرية بشكلٍ أكثر وضوحًا. وقد عكس تحول ولاءات أنتون تحول القومي سعد زغلول من الإصلاحية المعتدلة إلى القومية المناهضة لبريطانيا بعد عام 1908، ولكن ليس من الواضح ما إذا كان ذلك قد أحدث فرقًا بالنسبة لأنتون أم لا.⁵⁷ ومع ذلك، كان هذا التحول مؤشرًا على تراجع إيمانه بإمكانية استمرار العثمانية. وتزامن تبنيه للقومية المصرية مع فترة انهيار صحيفته "الجامعة"، وعودته إلى مصر من نيويورك. بدا قراره بكتابة مقالات لمجلات أخرى لدعم القومية المصرية بمثابة طريقة منطقية لتعزيز مسيرته المهنية دون المساس بدعمه للحكم العلماني.

تتجلى بوضوح في دراسة ريد لجنازة أنتون عام 1922، موقفه المتوتر كونه داخل

وخارج نطاق القومية المصرية. من بين حوالي 1000 شخص من مختلف الأديان حضروا الجنازة، كان هناك وفديون من

أشادت صحيفة الأهلي بمساهمة أنتون في القضية الوطنية، وكذلك فعل القاضي القبطي بطرس غالي. وقدّم الزعيم الوطني سعد زغلول تعازيه لشقيقة أنتون.⁵⁸ إلا أن مراسم التأبين أقيمت في الجامعة الأمريكية بالقاهرة بدلاً من إحدى الجامعات المصرية، مما يؤكد استمرار تهميش أنتون حتى بعد وفاته.⁵⁹

على الرغم من عدم وجود مدرسة مهنية لتعليم المسرح في مطلع القرن، إلا أن العمل المتعلق بالمسرح تطور تدريجيًا بين المهن الجديدة. وانخرط العديد من كتّاب المسرح في مهن أخرى، لا سيما في السنوات الأولى التي كانت فيها الحدود بين المهن غير واضحة.⁶⁰ وقد استفاد أنطون من هذه المرونة المهنية. فمع مرور الوقت، ترجم وكتب العديد من المسرحيات والأوبريتات لفنانين مثل الممثل المسرحي المرموق جرج أبيض والمغنية والممثلة المصرية منيرة المهدية. وكان عدد قليل من كتّاب المسرح والصحفيين من أصل مصري في السنوات الأولى. في الواقع، كان معظمهم من السوريين الذين هيمنوا على المشهد المسرحي في القاهرة من عام 1876 حتى نهاية القرن. وقد شجع المناخ المصري الداعم للفنون، لا سيما في عهد إسماعيل، كتّاب المسرح السوريين مثل أديب إسحاق وسالم النقاش على القدوم إلى مصر على أمل الحصول على الدعم والهروب من الرقابة الصارمة التي فرضها السلطان عبد الحميد الثاني.⁶¹

شعر أنتون أن المسرح هو أنجع وسيلة للوصول إلى شريحة أوسع من السكان.⁶² ولعلّ محدودية معرفة القراءة والكتابة في بعض المناطق قد عززت موقفه. تشير بيانات التعداد السكاني إلى أن نسبة المتعلمين في مصر عام 1897 لم تتجاوز 4.1%، بينما ارتفعت إلى 6.8% عام 1917. ومن بين هؤلاء المتعلمين، يُعتقد أن أقل من 5% منهم اشتروا صحفًا عام 1914.<up>63</sups> لكن المؤرخة هدى يوسف تؤكد أن مفهوم معرفة القراءة والكتابة الذي اعتمده التعداد كان تفسيرًا ضيقًا يقتصر على القراءة والكتابة. فحجتها، القائلة بأن "معرفات القراءة والكتابة - بصيغة الجمع - تتفاوت على امتداد سلسلة متصلة من الممارسات والسياقات التي غالبًا ما تشمل أوجهًا متعددة للشفوية والنصية"، تشير ضمنيًا إلى أن الصحافة المكتوبة والمسرح عملا جنبًا إلى جنب لنشر أفكار جديدة.⁶⁴ وقد تجلى ذلك بوضوح في مصر. أدرك الصحفيون أنه كما وفرت الصحافة الناشئة مساحات جديدة لمناقشة جوانب الحياة المصرية، فإن المسارح وفرت أيضاً مساحات للترجمة والتفسير والتداول. وبناءً على ذلك، قام عدد من

هؤلاء الصحفيين، مثل أنتون، بتحرير الصحف، كما قاموا بترجمة وتكييف وكتابة مسرحيات أصلية.⁶⁵

قدّم المسرح ذو الإطار الأمامي مساحةً لائقةً لعرض المشاعر الوطنية وقيم الأفندية. في الواقع، كانت الاحترامية متداخلةً مع تعريف الأفندية لأنفسهم وقوميتهم. وصف أنتون ملهى كريستو بأنه "كازينو مبني على استعباد البريئات، يغوي البنات بالانحلال الأخلاقي والفساد والسكر... وينهش الثروة العامة" تطرق إلى حجة أوسع انتقدت أشكالاً معينة.

من الترفيه غير الأخلاقي وغير المنضبط، وشجع غيره.⁶⁶ فبينما كان الكثيرون يرون أن الأخلاق العامة والخاصة قد ضاعت في المقاهي، فقد غُرست في المسرح. وبينما أُهدرت رؤوس الأموال المصرية والقوى العاملة المحتملة في المقاهي، وُجهت نحو رفاهية المجتمع المصري في المسرح. لم يحرم المسرح الناس من الترفيه، بل وفر لهم ببساطة أوقات فراغ أكثر فائدة.

بل إن المسرح قد يُعيد تأهيل المجرمين. يجادل نازمي أفندي في مقال له بأن الخطيئة على خشبة المسرح "تتجلى بأبشع صورها... يرى المذنب أفعاله الشنيعة على خشبة المسرح... فيتأثر ويُؤنّبه ضميره". ويضيف: "كما يتلقى الأطفال تعليمهم في المدارس على يد الأساتذة والشيوخ، يتلقى الكبار تعليمهم في المسرح... فعندما تكون دروس معلمينا نافعة لنفوسنا، فإنها تُصلح حالنا".⁶⁷ باختصار، كان الأداء المسرحي أكثر من مجرد مدرسة لتعليم الأخلاق. فتجسيد الخطيئة على خشبة المسرح أجبر البالغين - المجرمين الذين تجاوزوا سنوات الدراسة - على رؤية سلوكهم المخزي وآثاره المدمرة أمام أعينهم. وكان يُفترض أن يكون لهذا التأثير أثر شخصي ومجتمعي. فالمسرح سيُغير نفسية كل مشاهد، ومن خلال هذا التطهير الدرامي سيُشفي المجتمع بأسره.

لم يكن مفهوم المسرح كمدرسة جديدًا، فقد كان متداولًا قبل ازدهار المسرح المصري في أوائل القرن العشرين. فعلى سبيل المثال، شجع المصلح الإسلامي المؤثر جمال الدين الأفغاني الكاتب المسرحي يعقوب سنو، أحد تلاميذه الكثيرين، على "استخدام المسرح كأداة للتثقيف العام".⁶⁸ واعتبر الكتاب "أطباء الروح"، الذين يُفترض بهم معالجة أمراض المجتمع، جنبًا إلى جنب مع رجال الدين (العلماء)، من خلال إطلاع الناس "على الأحداث في جميع أنحاء العالم" والتحذير "من مخاطر إهمال مشاكل المجتمع".⁶⁹ وفي وقت سابق من القرن، دافع علماء مصريون مثل رفاعة رفيع الطهطاوي عن المسرح الفرنسي باعتباره مشابهًا للأدب، وهو مفهوم محلي يشير إلى الأدب الكلاسيكي وإلى القيم والمبادئ السلوكية التي يمكن أن تغرسها دراسة هذا الأدب.⁷⁰

تعرّف الطهطاوي لأول مرة على المسرح الفرنسي عندما عمل إمامًا رئيسيًا في عدد من البعثات التعليمية المصرية إلى باريس. ورغم أن الطلاب سافروا إلى باريس ظاهريًا لاكتساب مهارات مهنية وتقنية في القانون والطب والهندسة، إلا أن الأشهر العديدة التي قضوها في الخارج عرّضتهم أيضًا للثقافة الفرنسية. وشملت هذه التجارب زيارات إلى المسرح. لاحظ الطهطاوي قائلًا: "في الواقع، هذه المسرحيات (اللعب) تتناول قضايا

جادة بأسلوب فكاهي (حزل): عادةً ما يتعلم المرء دروسًا قيّمة لأنه يرى أعمالًا حسنة وسيئة تُجسّد؛ يُمدح الأول ويُدان الثاني". وتابع قائلًا: "من عجائب هذه العروض أنها تقتبس وتتناول مشاكل بالغة التعقيد وغير عادية".

العلوم وغيرها من الأمور المعقدة، حتى أنك قد تظن أنهم كانوا علماء (علماء).⁷¹ بالنسبة له، كان المسرح "مدرسة عامة عظيمة" ومصدرًا للأخلاق، حتى من خلال الكوميديا.⁷² كان الوصول إلى آراء الطهطاوي في مصر واسعًا، حيث كانت كتاباته عن باريس تُقرأ بصوت عالٍ في المدارس وتُقدم لجميع كبار المسؤولين في إدارة محمد علي.⁷³

تداخلت فكرة أن المسرح قد يؤدي دوراً تعليمياً وأخلاقياً مع التبرير الاستعماري البريطاني لمهمتهم الحضارية في مصر. ففي عام 1882، على سبيل المثال، طلب السيد إرنست ويلكنسون إدارة دار الأوبرا للعام التالي، وهو منصب قصير الأجل يمنحه الحق في إدارة دار الأوبرا. عكست رسالته إلى وزارة الأشغال العامة مخاوفه بشأن تحديث مصر، إذ كتب السيد إرنست ويلكنسون: "تتبوأ مصر مكانتها تدريجيًا بين الأمم المتحضرة والحرة، فاتحةً أمام شعبها عهدًا جديدًا من الازدهار، لكن ذلك يعتمد على نتائج معينة يصعب تحقيقها... من بينها تعليم الجماهير؛ ومن التاريخ، نرى أن المسرح، كعنصر أخلاقي، قد أسهم إسهامًا كبيرًا في غرس الحكمة والأخلاق في نفوس الناس."⁷⁴ كان من النادر، في نظره، أن يشهد المرء "فضيلةً تُقمع بالاستبداد والفساد" على خشبة المسرح، ثم يغادر المسرح دون أن يشعر بأن مشاعر العدالة قد "أثّرت في قلبه". وإذا ما مُنح إدارة دار الأوبرا، فقد وعد "بتثقيف" المصريين من خلال إشراك ممثلين مصريين في مسرحياته. وأوضح أنه يأمل في إلهام المواهب المسرحية المصرية الأخرى، والتغلب على "جهلهم" بفن التمثيل.

مع ازدياد شعبية المسرح العربي، لم يعد السؤال مقتصراً على فوائد دار الأوبرا فحسب، بل بدأ يتناول قضايا سياسية واجتماعية أكثر إلحاحاً. واكتسب النقاش أهمية خاصة في ضوء النقاشات الأوسع نطاقاً في القرنين التاسع عشر والعشرين حول حدود وفوائد ومخاطر التأثير الثقافي الأجنبي. هل كان المسرح تمثيلاً واقعياً للأحداث، أم ملاذاً من الواقع، أم أداة أخلاقية؟

أولى الصحفيون السوريون والمصريون في مصر، ومعظمهم من الأفنديين، أهميةً بالغةً للوظائف الأخلاقية والتعليمية للمسرح. إلا أن البُعد الأخلاقي الذي أشادوا به لم ينبع من فن التمثيل، بل من واقعية المسرح، والمشاعر التي يثيرها، والدروس المستفادة من التاريخ. وقد روّجوا للمسرح باعتباره عنصرًا أساسيًا في المجتمع الحديث.⁷⁵ فعلى سبيل المثال، نشرت مجلة الجنان السورية مقالًا عن فوائد المسرح، جاء فيه: "من المعلوم أن الروايات التشكيلية، أو ما يُسمى بالمسرحيات، تُعد من أهم مؤشرات التقدم، وأحد أهم أسباب إصلاح العادات وغرس الحكمة

التاريخية في العقول."

من عامة الناس."76 وأيدت مقالة في مجلة وادي النيل هذا الرأي، مشيرةً إلى أن المسرحيات "ابتكار ممتاز ووسيلة للتعليم العام جديرة بالثناء لأنها تجعل الناس يرون الأشياء على حقيقتها. فهي تصور أحداث الإنسان أمام عينيه [لإدراكه] حتى يكتسب الفضائل ويتجنب الرذائل، فضلاً عن فوائد أخرى جديرة بالثناء ومزايا مهمة."77 وحاول المترجم عثمان جلال شرح القوة التحديثية الهائلة للمسرح: "لقد شهدنا ذلك بين الأوروبيين، الذين بدأوا المسرحيات، وجعلوها قوة فعالة لتحضير بلدانهم. فالتحضر ينطوي على تدريب النفس وتنشئتها على تبني الأخلاق الحميدة. ولا يمكن تحقيق ذلك إلا بتعريف النفوس بمعلومات عن الشعوب القديمة وتاريخ الأمم المتقدمة."78

وبالمثل، كان المسرح بالنسبة لأنتون فضاءً يُتيح له مخاطبة جماهير متنوعة بشكل مباشر حول المشكلات الاجتماعية المعاصرة. فبالنسبة له، "المسرحيات المهمة في هذا العصر هي مسرحيات اجتماعية".⁷⁹ وهكذا، على الرغم من خصوصية أنتون، تكشف مسرحياته عما اعتبره هو وغيره من المصلحين العلمانيين من أكثر مشكلات المجتمع إلحاحًا، وكيفية معالجتها. كما أنها تُشير إلى ما كانت تُعرّف به الأفندية، مثل أنتون، وما كانت تُعارضه.

لم تكن العروض المسرحية وحدها هي التي تُثقّف جمهور مصر في مطلع القرن العشرين؛ بل كان سلوك الجمهور وقواعد المسرح من الوسائل الأخرى التي استخدمتها الأفندية للترويج لثقافتها، ولتمكين الجمهور من ممارستها. فبينما كانت العروض الشعبية القديمة تختلف باختلاف مكان إقامتها، سواء في بيوت النبلاء أو في الشوارع، أو بين الرجال والنساء، جمعت المسارح الحديثة الجميع تحت سقف واحد. ورغم استمرار بعض التفاوت الاجتماعي في خيارات المقاعد وأسعار التذاكر، إلا أن جميع الحضور كانوا يشاهدون النص المكتوب نفسه، ويُتوقع منهم الالتزام بقواعد سلوك محددة.

أدت المساحات الاجتماعية المسرحية الجديدة إلى ظهور مجموعة مختلفة من القواعد لتفاعل الجمهور عما كان سائداً سابقاً. وقد اختلفت هذه القواعد اختلافاً كبيراً عن الممارسات غير المعلنة، ولكن المفهومة على نطاق واسع، لمشاهدة مسرح الشارع أو للاستماع إلى العروض الموسيقية التقليدية. ويُقدّم تحليل عالم الموسيقى العرقية علي راسي للمعايير السلوكية للاستماع إلى العروض الموسيقية في مصر نقطة مقارنة مفيدة. ففي السياقات التقليدية، كان التركيز ينصب على أهمية الحالة العاطفية المشتركة بين المؤدين والمستمعين - أي وجود جمهور متناغم مع احتياجات الموسيقيين ومشاعرهم. ووفقاً لراسي، فإن الاستمتاع الزائف بالموسيقى كان مناقضاً لتجربة الطرب (الانغماس الروحي) المشتركة التي يُثيرها المؤدي. وكان على أفراد الجمهور المتناغمين مع مشاعر

المؤدي أن

"غرس الحالة المزاجية المناسبة فيه من خلال كلمات الإطراء الرقيقة" أثناء الأداء. بعبارة أخرى، كان على الجمهور التفاعل بنشاط مع المؤدين، لأن "هذا ما يمنح المغني الشعور بالراحة والحالة المناسبة لإثارة الطرب في داخله".⁸¹ كانت تجربة الطرب مشحونة عاطفياً، وغير مقيدة نسبياً، وتفاعلية للغاية.

لم تكن ممارسات مثل الجلوس بهدوء أثناء العرض بديهية، بل كانت تتعارض مع الأعراف المحلية للعلاقات بين الفنانين والجمهور. كتب يعقوب سنو عن التحديات التي فرضتها المسارح الحديثة على الجمهور والممثلين والكتاب المسرحيين في كتابه "مآزق موليير مصر وما يقاسيحي" (مآزق موليير المصري: حوار). يزخر الكتاب بحكايات تروي صعوبات الحفاظ على الواقعية في العروض بسبب سلوك الممثلين والجمهور. فقد كان ممثلو فرقة سنو يخرجون مرارًا عن أدوارهم لتحية أفراد من الجمهور يعرفونهم، ولشرح أن الآراء التي يعرضونها على خشبة المسرح لا تمثل آراءهم الحقيقية. وفي بعض الأحيان، كان بعض أفراد الجمهور يصعدون إلى خشبة المسرح للتفاعل مع الفنانين. وفي إحدى الحالات، رفض جمهور غير راضٍ عن نهاية عرض ما التصفيق حتى صعد الكاتب المسرحي إلى خشبة المسرح ليتم توبيخه على ذلك.

تمت معالجة هذه التحديات من خلال أدب توجيهي يُرشد الجمهور إلى ممارسات الاستماع والمشاهدة التي تُعتبر مناسبة للمسرح الحديث. لم يكن هذا الأدب مختلفًا كثيرًا عن أدب مماثل ظهر في باريس قبل قرن تقريبًا.⁸³ أحد الأمثلة التي وُجهت للمشاهدين: "لا ينبغي لنا إزعاج الآخرين عند جلوسنا بالتحدث بصوت عالٍ، فقد نضايقهم. عندما يُعجب الجمهور بأداء الممثلين، عليهم التصفيق لا التصفير. إذا كانت المسرحية مضحكة، فليس من الأدب قول "ها ها" بصوت عالٍ أو دق الأقدام. وعند التصفيق، لا ينبغي لهم ضرب عصيهم وأقدامهم على الأرض."⁸⁴ وأضاف الكاتب المسرحي إبراهيم رمزي:

> إذا أردتَ مشاهدة مسرحية، فاحضر قبل بدايتها واجلس قبل رفع الستار. وإذا رفضَ مُشرفُ المسرح السماحَ لك بالدخول لتأخرك، حتى وإن كان ذلك سيُزعجك، فهو يؤدي واجبه ويستحقُّ الشكر الجزيل على ذلك. لا تتحدث أو تهمس أبدًا أثناء المسرحية أو الموسيقى.
>
> ... وللأسف، فإن معظم الأشخاص الذين يحضرون العروض لا يتوقفون عن الكلام وإحداث الضوضاء.85

حث رمزي الناس على عدم مغادرة المسرح في منتصف العرض، لأن ذلك سيشير إلى

أنهم "ليسوا مهذبين".[86] وبهذا التوجيه، سعى كتاب المسرحيات الأفندية صراحة إلى تدريب الجماهير على السلوك المناسب والمتحضر (أي الأفندي) من خلال مشاركتهم الفعالة.

كما ساهمت اللوائح الحكومية في فرض السلوك القويم. ورغم أن معظم المسارح كانت في الإسكندرية والقاهرة، إلا أن بورسعيد والإسماعيلية والسويس وطنطا والمنصورة والزقازيق كانت تضم مسارح خاضعة لتوجيهات حكومية.⁸⁷ وكان الهدف من هذه اللوائح فرض النظام وضمان السلامة ومراقبة العروض المسرحية. فعلى سبيل المثال، حدد قانون صدر عام 1904 عدد وعرض الأبواب المقبولة (بناءً على عدد الزوار)، ونظم الإضاءة وتوفير طفايات الحريق. كما أدخلت تعديلات عام 1911 مزيدًا من التنظيم على التصميمات الداخلية للمسارح، ووضعت إرشادات لعمليات التفتيش الأمني. علاوة على ذلك، نصت هذه التعديلات على توفير مساحة للشرطة لمشاهدة العروض. كان لا بد من تقديم أسماء الممثلين ومعلومات عنهم، وتواريخ وأوقات العروض، ونصوصها أو برامجها، إلى الشرطة قبل بدء العروض، وكان يُحظر تقديم "المسرحيات التي تُخالف النظام العام والأخلاق".⁸⁸ وما لم تُمنح تصاريح خاصة، كان على جميع المسارح الإغلاق بحلول الساعة الواحدة صباحًا، وقد تؤدي مخالفة القانون إلى غرامات مالية أو حتى الإغلاق الدائم لأماكن العرض. لم تقتصر هذه اللوائح على المسارح التقليدية (التياترو) فحسب، بل شملت أيضًا المقاهي الموسيقية وقاعات الحفلات (وهي مصطلح أكثر حيادية للكباريه الذي كان يُنظر إليه بازدراء). وقد ساهمت العروض على خشبة المسرح، وسلوك الجمهور اللائق، والالتزام بمتطلبات السلامة، في تشكيل مفهوم "الأفندي" الحديث.

في مراجعتها لمسرحية أنتون "مصر الجديدة"، وصفت مجلة "الأهالي" المشهد الافتتاحي لسفينة في ميناء الإسكندرية، مُركزةً على ثلاثة فرنسيين ومصريين اثنين قادمين "لامتصاص دماء مصر".⁸⁹ ويزعم الكاتب: "إن أكثر ما نخشاه على مصر هو البحر الذي يقذف هؤلاء الناس علينا". وقد اتفقت معظم مراجعات المسرحية مع هذا الرأي. وتمنى ناقد صحيفة "الوطن" أن "يتمكن الجميع من رؤيتها"، لأنها "تعكس بدقة" الأحداث في البلاد.⁹⁰

في بداية الفيلم، يتعرف الجمهور على شخصية محاف باشا، أحد ركاب السفينة، وهو رجل بدين. يلتفت إلى راكبة أخرى، امرأة فرنسية متزوجة تُدعى بولين، ويمسك بيدها قائلاً: "لا أعرف إن كنا سنلتقي مجدداً بعد نزولنا من السفينة". وحرصاً منه على ذلك، يُعطيها بطاقته الشخصية التي تحمل عنوان منزله. ويضيف أنه يقضي معظم وقته في فنادق فاخرة: قصر هليوبوليس، أو شيباردز، أو كونتيننتال، وكلها مشهورة باستضافة نزلاء أوروبيين في المقام الأول. "أكون هناك كل ليلة تقريباً. وإذا سألني السيد إتيان [زوجها] عن مكاني (ويُلقي عليها نظرة ذات مغزى تُشير إلى أنه يقصدها هي، وليس إتيان)،

فستجدينني في أحد هذه الأماكن."

جسّد محقّاف باشا أحد أكبر مخاوف أنتون: النخب المحلية المترفة. لقد كان نتاجًا ورمزًا لهذا العالم، الذي اعتبره أنتون معاديًا لمصر الحديثة. يُوصف محقّاف، الذي يحمل اسمه معنىً فكاهيًا في اللغة العربية ويعني "المتقلب"،
بأنه...

رجل ضخم الجثة ذو بطن منتفخ يتحدث الفرنسية بطلاقة. كان إفراطه في استخدام الفرنسية رمزًا للتغريب الجامح، وهو شكل من أشكال الإسراف الذي قطع كل صلة بالثقافة المحلية الراسخة والمستقرة. على الرغم من حب أنطون للفكر والثقافة واللغة الفرنسية، إلا أنه كان قلقًا بشأن استخدامها الأمثل. كان التحدث بالفرنسية لتحقيق مكاسب شخصية وتعزيز مكانته، كما فعل محفظ باشا، أمرًا مثيرًا للريبة، بينما كان استخدام أنطون للغة الفرنسية للوصول إلى أفكار جديدة يمكن تطبيقها محليًا لتحقيق الصالح العام أمرًا مناسبًا. ينغمس محفظ في شهواته ويبدد ثروته في مقهى كريستو حتى الإفلاس، مما يعكس التدهور المالي الحاد الذي شهدته مصر تحت قيادة إسماعيل. على الرغم من أن محفظ متزوج، إلا أنه يستخدم كريستو كوسيط لترتيب شراء خادمة فرنسية كمربية لأطفاله، على الرغم من أنه من الواضح أن نواياه ليست بريئة تمامًا.⁹² عكست هذه المشاهد مخاوف عامة الناس من تواطؤ النخب المحلية مع القوى الاستعمارية لتحقيق مكاسبها الخاصة. كان هذا الترف المفرط واللامبالاة تجاه أي مسؤولية تجاه الأمة، أو الوطن، أمراً مرفوضاً تماماً في مصر الجديدة التي كان يرأسها أنتون.

أدى الإفراط في التغريب والإسراف والترف إلى سقوط كل من محافف ومصر. وقد سبق أن جعلت أخطاء مماثلة مصر رهينة للاحتلال الاقتصادي والسياسي الأوروبي. في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، شهدت الطبقة العليا المصرية تحولاً، حيث ازداد زواج كبار ملاك الأراضي المحليين (العيان) من النخب الإدارية والعسكرية الحضرية التركية الشركسية (الذوات) لتكوين طبقة عليا تركية مصرية جديدة (أبناء الذوات). وغالباً ما كان هذا يعني هجرة العيان إلى المناطق الحضرية، على الرغم من أن ملكية الأراضي الشاسعة ظلت عنصراً أساسياً في هويتهم.

لكن لم تقتصر سمات النخب على ملكية الأراضي والثروة والوصول إلى السلطة فحسب، فبينما ميزتهم ألقاب مثل "باي" و"باشا" من ناحية، إلا أن أنماط حياتهم ميزتهم أيضاً عن غيرهم من المصريين. على الرغم من أن الأمر استغرق عقدًا آخر أو نحو ذلك قبل أن يجتمع الباشاوات في نوادي اجتماعية ورياضية حصرية مثل نادي محمد علي ونادي الجزيرة الرياضي، إلا أن العديد منهم كانوا يقضون إجازاتهم في الخارج في أوروبا وإسطنبول، ويدخنون الشيشة، ويلعبون الألعاب في المقاهي والحانات مثل صالون سولت وبار سبلنديد.⁹³ وكانوا أحيانًا يُشركون زوجاتهم في الترفيه من خلال اصطحابهن لقضاء ليالٍ في دار الأوبرا أو دعوة الضيوف إلى منازلهم لقضاء أمسيات (مفصولة بين الجنسين) من المقامرة والعروض الموسيقية

الحية.⁹⁴ ومع تطور وسط القاهرة، وخاصة حول شارع عماد الدين، اجتذبت قاعات الرقص والملاهي الليلية النخب بشكل متزايد إلى جانب رواد آخرين، مما خلق فرصًا لإنفاقهم الباذخ، وشربهم، ورقصهم، ومغازلتهم للنساء، واختلاطهم بطبقات أخرى.⁹⁵ وقد تم توعية رواد المسرح بأن الإسراف - وأولئك الذين انخرطوا فيه - يمكن أن

لا تقود مصر إلى حداثة تحافظ على سلامتها السياسية والاقتصادية والثقافية.

كان كريستو وإتيان يمثلان بوضوح أولئك الأوروبيين الذين استغلوا الموارد المصرية لتحقيق مكاسب شخصية. وُصِفَ مقهى كريستو بأنه مقهى فاخر في الواجهة، مع إمكانية الوصول إلى كازينو/ملهى ليلي في الخلف. ومن الواضح أن دخله لا يأتي فقط من أعمال تجارية مشروعة، بل أيضًا من إقراض المصريين بفوائد باهظة.⁹⁶

تُبرز عدة مشاهد كيف يستغل كريستو المصريين المحتاجين للمال. في إحدى الحالات، يتقدم إليه زوجان من الفلاحين طالبين قرضًا، فيقول لهما: "ليس لديّ مال الآن لأن أبناء الذوات [أبناء وجهاء المدينة] كانوا يحتفظون به". إن استخدام "كانوا يحتفظون به" بدلًا من "أخذوه" خطأ مقصود في النص. أما لغته العربية الركيكة، فتُضفي عليه طابعًا أجنبيًا، مما يُثير بعض الضحك.

ترد الزوجة: "هل يجب على أبناء الذوات أن يعترضوا طريقنا دائمًا؟ إنهم يأخذون محاصيلنا من الحقول، ونضطر للاقتراض من هنا وهناك. نحن من نزرع ونحصد، ولا نحصل على شيء. بل إنهم يأخذون المال الذي نحتاجه. يا رب، احفظ الفلاحين من الذوات وأبنائهم!" يهدئها كريستو قائلًا: "أنتِ محقة... كلنا نعتمد عليكِ... وبدونكِ لا قيمة لنا." يرد الزوج ضاحكًا ببراءة: "ونحن أيضًا لا شيء بدونكِ. أنتِ نعمتنا وبركتنا، يا خواجة" [الأجنبي الأوروبي]. على الجانب، يقوم خادم ينظف الكراسي بدور الجوقة اليونانية، معلقًا على الحدث الرئيسي للمسرحية. يقول في نفسه: "الحمل يمدح الجزار". يطلب كريستو من الزوجين الفلاحين العودة لأخذ المال في اليوم التالي، وبينما يغادران وهما يثقان بكريستو ويثنيان على لطفه، يتمتم كريستو قائلاً: "والله، إن أهل مصر مثيرون للشفقة".

بعد ذلك بوقت قصير، اقترب زبون ثري، يُفترض أنه أحد أبناء الذوات المذكورين سابقًا، من كريستو، ليقترض منه مالًا أيضًا. وقف كريستو باحترام ليحييه، وسأله: "يا صاحب الكرم، كنت تنتظرني ولم أكن أعلم؟" فأجاب الرجل: "أحتاج 200 جنيه مصري على الفور". رد كريستو ببطء: "في خدمتك. لكن كما تعلم، المبلغ الآن 1500 جنيه مصري"، مشيرًا إلى أن إجمالي قروض الرجل وفوائدها كبير. تجاهل الرجل الأمر. كان بحاجة إلى المال فورًا، فلبّى كريستو طلبه وانحنى له عند خروجه. على الرغم من إظهار الاحترام، كرر كريستو نفس العبارة: "والله إن أهل مصر في بؤس".⁹⁸
أمامهم، يعامل كريستو الأثرياء باحترام أكبر من الفقراء. لكن تكراره لحالة المصريين المزرية يُعزز قلق أنتون بشأن الرذيلة ومخاطر الاستغلال الأوروبي.

بين عامي 1836 و1907، الأوروبيون الغربيون واليونانيون

والأرمن

ارتفع عدد السكان في مصر من 3000 إلى 147000 نسمة؛ لذا، لم يكن القلق بشأن نفوذهم مفاجئًا.⁹⁹ كان العديد منهم بيروقراطيين بريطانيين في القاهرة، بينما عمل آخرون كمبشرين، ومعلمين، وجنود، وتجار، وصحفيين، وممثلين هواة، وأصحاب أعمال، وفي وظائف أخرى متنوعة. وكان للبيروقراطيين البريطانيين نواديهم الاجتماعية والرياضية الخاصة للترفيه. وفي الإسكندرية، حيث عاش أنتون من عام 1897 إلى عام 1905، أنشأ اليونانيون والأرمن والإيطاليون وغيرهم مجتمعاتهم الخاصة، المليئة بالمدارس والجمعيات التطوعية والمستشفيات، وحتى المقابر.¹⁰⁰ ساهمت الهياكل القانونية في الفصل الاجتماعي بين العديد من الجماعات الأوروبية والسكان الأصليين، وأبرزها الامتيازات التي أقرتها الإمبراطورية العثمانية في القرن السادس عشر لمنح التجار الأجانب إعفاءات من القوانين والضرائب المحلية. ورغم أن الامتيازات كانت تهدف في الأصل إلى تشجيع النشاط التجاري، إلا أنها أصبحت مصدر استياء كبير بين السكان المحليين مع تزايد إساءة الأوروبيين استخدام النظام، واستغلاله للمطالبة بحقوق خارجة عن نطاق القانون. في مصر، عزز النظام عدم المساواة بين الشركات والعمال الأوروبيين والمصريين، حيث كان الأوروبيون يتقاضون أجورًا أعلى، بينما تم استبعاد العمالة المصرية الماهرة لصالح العمال الأوروبيين.¹⁰¹ علاوة على ذلك، منعت اتفاقيات الامتياز فعليًا الاختصاص القضائي المصري على أنشطة مثل تهريب المخدرات والدعارة.¹⁰²

مصر الجديدة عكست مسرحية أنتون هذه المشاكل في تصويرها للأوروبيين. فقد صوّرت رجال الأعمال على أنهم مستغلّون، وقدّمتهم كأفراد يفتقرون تمامًا إلى الأخلاق أو الشعور بالمسؤولية تجاه المجتمع. وكان تشويه كريستو للغة العربية وسيلةً لإضفاء بعض المرح على هذا التصوير، أما قصة الخادمة الفرنسية المظلومة في مسرحية أنتون فكانت إشارةً إلى أن ليس كل الأوروبيين أشرارًا، لكن تركيزه كان على أولئك الذين يُحتمل أن يُدمّروا مستقبل مصر. في نهاية القصة، لم يبقَ فؤاد وحده صامدًا، بل بقي كريستو ومؤسسته أيضًا. استمرّوا لأن روّاد مقهاه عاجزون عن تدمير كريستو طالما استسلموا لرغباتهم الدنيئة. أما آخرون، مثل الزوجين الفلاحين اللذين اقترضا منه المال، فقد وقعوا في دوامة ديون لا مفرّ منها. ورغم أن أنتون لم يُصرّح صراحةً بمن هو المخطئ، إلا أن الدلالات واضحة. إن التنازلات التي مكنت كريستو من إدارة مثل هذه المؤسسة دون قيود من القوانين المحلية، والرغبات الجامحة التي يستسلم لها زبائنه، والظروف الاقتصادية التي تظلم الفلاحين، هي جزء من نظام قديم هدد قدرة مصر على تجديد

نفسها.

كان تصوير الفلاح كضحية أحد مجموعة من التصويرات المتطورة التي ظهرت في أوائل القرن العشرين. ومنذ منتصف القرن التاسع عشر فصاعدًا، أدت إعادة هيكلة الزراعة إلى زيادة الإنتاج

أدى الاعتماد على القطن كمحصول نقدي وحيد إلى إضعاف الأسر الفلاحية. ففي القرن التاسع عشر، اضطر الفلاحون بشكل متزايد إلى العمل كعمال مأجورين أو الهجرة إلى المدن نتيجة لتطور الزراعة الرأسمالية والاقتصاد الريفي النقدي. ورغم أن قوانين الأراضي دعمت ملكية الفلاحين للأراضي، إلا أن المديونية أدت إلى ارتفاع معدل فقدان الأراضي، ولتوفير ثمن البذور والحيوانات وأقساط الضرائب الشهرية، اضطر الفلاحون إلى الاقتراض بفوائد مرتفعة.¹⁰³ عبّر الفلاحون عن مظالمهم في الفلكلور والأغاني والنكات والشعر، حيث برزت قضايا تتعلق بالإصلاح الزراعي، والإقطاعيين القدامى، والاشتراكية، والأحداث المعاصرة.¹⁰⁴ خففت هذه الأشكال الثقافية من وطأة المصاعب، وأمتعت، واحتفت بالأحياء، ورثت الموتى.

بالنسبة للقوميين المصريين، الذين انحاز إليهم أنتون في تلك الفترة، لم يكن صوت الفلاح ذا أهمية تُذكر بقدر أهمية الفلاح كرمز. فرغم أن المجلات في أواخر القرن التاسع عشر كانت تُصوّر الفلاح عادةً على أنه جاهل ومتخلف وخرافي - على عكس الأفندية الذين كانوا ينشرون هذه المجلات - إلا أن صورته تطورت تدريجيًا لتصبح رمزًا خالدًا للمصري الأصيل ومصدرًا حكيمًا للتقاليد الشعبية العريقة. ونادرًا ما تم التطرق إلى تعقيدات وصعوبات حياة الفلاحين بطريقة هادفة ودقيقة، إذ لم تتطابق اهتمامات القوميين قط مع اهتمامات الفلاح نفسه. وهكذا، يُصوّر الزوجان الفلاحيان اللذان يظهران في مسرحية "مصر الجديدة" كضحايا لنظام خارج عن سيطرتهم. يزرع الفلاحان المحاصيل في أرض تعتمد على الإنتاج الزراعي، وهما بالضرورة جزء من "مصر الجديدة" التي يتحدث عنها أنتون، لكن دورهما في المسرحية يبدو وكأنه مجرد تذكير للجمهور بوقوعهما ضحيةً وبالعواقب اللاإنسانية للجشع والاستغلال.

مع أنه لم يتطرق صراحةً إلى كيفية معالجة مشكلة مديونية الفلاحين، إلا أن آراء أنتون حول التقدم الاقتصادي تُشير إلى حلوله. كان أنتون لا يثق بالرأسمالية الغربية، وهو نظام شعر أنه على وشك ابتلاع المنطقة العربية. بالنسبة له، كان الأمل في مستقبل أكثر عدلاً يكمن في شكل من أشكال الاشتراكية التي برزت بشكل أكبر في كتاباته الأخرى، مثل "المدن الثلاث" (1901) و"أورشليم الجديدة" (1905)، التي نشرها في مجلته "الجامعة" عام 1904. في "أورشليم الجديدة"، يتجلى الوعد المسيحي بالحب والتسامح في سياق علماني متسامح دينياً، حيث المجتمع قائم على المساواة، والعمل جماعي وغير استغلالي، والأغنياء مسؤولون عن مساعدة الفقراء.¹⁰⁵ مع أن أنتون لم يطور أيًا من هذه الأفكار في "مصر الجديدة"، إلا أن دعوته للجمهور للعمل بجد و"الاهتمام بنعم البلاد" ربما كانت إشارة ليس فقط إلى النيل والتاريخ والأراضي

المحيطة، بل أيضًا إلى الفلاحين الذين سكنوا تلك الأرض وعملوا فيها لفترة طويلة. كرموز لمصر الأبدية، وكجماعة ينتمي إليها أعضاء الأفندية.-

كان الفلاحون يأملون في ضمهم إلى صفوف القوميين، وكانوا في قلب حملات الأفندية لتوحيد المصريين باسم مصر المستقلة.

كانت "قضية المرأة" أيضًا هاجسًا أساسيًا لدى الأفنديين، وتجلّت بشكل فريد في مسرحية "مصر الجديدة" من خلال شخصية ألماز. يُرجّح أن يكون اسم الشخصية مُستوحى من الفنانة الحقيقية وزوجة المغني عبد الحمولي، وقد جسّدت ألماز، بدورها كمغنية ذات سمعة مشكوك فيها، مفاهيم مُسبقة عن فنانات الكباريه في مصر مطلع القرن العشرين.¹⁰⁶ لم تكن الكباريهات سوى أحد الأماكن العديدة التي كانت النساء يؤدين فيها عروضهن في مطلع القرن. فقد كنّ ممثلات ومغنيات وراقصات، وقدمن عروضهن في أماكن مُتنوعة كدار الأوبرا، وقاعات التياترو، ومنازل الناس، والشوارع.¹⁰⁷ كان للسياق والجمهور ومضمون العروض دورٌ في تحديد درجة الاحترام التي حظيت بها هؤلاء الفنانات: فالنساء اللواتي كنّ يؤدين عروضهن أمام الرجال في أماكن تسمح بتناول الكحول والمخدرات كنّ من بين الأقل احترامًا. عادةً ما كانت النساء اللواتي يؤدين في الكباريهات يجلسن ويشربن مع الزبائن بين فترات الغناء أو الرقص على المسرح. كانت عادة شرب الخمر مع الزبائن، والمعروفة بالفتح (المشتق من الفعل العربي "فتح")، تُدرّ عادةً أكبر الأرباح في تلك الليلة لكل من الفنانة وصاحب الملهى. وكانت الفنانات يحتفظن بنسبة معينة من الأرباح، تصل في كثير من الأحيان إلى نصف الأجر الذي يحصلن عليه كل ليلة، من المشروبات التي يتناولنها مع زبائنهن.¹⁰⁸ وقد شجع هذا النوع من الأجور على الإفراط في الشرب، وابتكار استراتيجيات لحثّ الرجال الأثرياء على الإنفاق ببذخ على المشروبات. ورغم أن الدعارة لم تكن بالضرورة جزءًا من هذه العادة، إلا أن النساء قد يوافقن عليها للحفاظ على الزبائن الأثرياء وزيادة دخلهن. وهكذا، على الرغم من أن أصحاب الملاهي لم يدفعوا للنساء مقابل ممارسة الدعارة، إلا أن معظم الفنانات اكتسبن سمعة سيئة أخلاقيًا.

لكن تصوير أنتون لألماس أكثر غموضًا. فمن جهة، تظهر كامرأة فاتنة، واحدة من كثيرات يستخدمهن كريستو للإيقاع بالزبائن، وتكاد تنجح في إغراء فؤاد أفندي لتدمير عائلته وشرفه الشخصي من أجلها. ومن جهة أخرى، في حديثها مع صديقة، تُعرب ألماس عن سعادتها بمشاركة فؤاد منزلًا، مطمئنة لحياة مع رجل يُحبها. وكما تقول: "أُضحي بكل أنواع الحرية من أجل هذه السعادة".¹⁰⁹ وعندما تكتشف ألماس أن فؤاد لديه عائلة، يُصوّرها حديثها الصادق عن أحلامها وتطلعاتها كروح تائهة، ضحية لشرور مصر القديمة. كانت امرأة كان من الممكن إنقاذها. وبدلًا من أن تُظهر

فخرها بعملها، تحزن قائلة: "البيت - البيت هو جنة المرأة ومملكتها".¹¹⁰

وبطريقة ما، انعكست المخاوف القومية بشأن وضع المرأة في مصر في تصويرهم لمصر كامرأة تحتاج إلى أن تكون

مُكرَّمة ومحمية.١١١ وقد تعقد الأمر بسبب سعي الأفنديين إلى إيجاد نظيرات مناسبات - نساء يشاركنهم القيم والأهداف المشتركة - ليكونوا زوجات وأمهات لأبنائهم. ورغم أن ألماز، بصفتها فنانة عامة غير متزوجة، لا ترقى إلى مستوى تلك المُثُل تحديدًا، فإن أنتون تستخدم شخصيتها لتسليط الضوء على حاجة كل من المرأة المصرية و"المرأة" المجازية - أي مصر - إلى أن تُنقذها الأفندية.

في بعض النواحي، تشابهت آراء أنتون حول المرأة مع آراء القاضي قاسم أمين، الذي يُلقب غالبًا بـ"أبو الحركة النسوية المصرية".¹¹² ورغم أن الباحثة ليلى أحمد قد أوضحت ببراعة كيف استبدل أمين النظام الأبوي الغربي بالنظام الأبوي الشرقي، إلا أن كتبه واسعة الانتشار حول وضع المرأة في مصر قد عبّرت عن منظور لدور المرأة واحتياجاتها، وهو منظور شاركه فيه الكثيرون من معاصريه.¹¹³ ودعا موقفه إلى إصلاح الزواج والطلاق، وتعليم المرأة، وخلع الحجاب.¹¹⁴ وكان التركيز، بالنسبة لأمين وغيره، على الأعمال المنزلية بدلًا من العمل في مهنة. وقد وسّعت الباحثة بيث بارون هذا التاريخ الأبوي للحركة النسوية في مصر، مشيرةً إلى أن المثقفات في مصر قبل عام 1919 كنّ مهتمات أيضًا بتوسيع دور المرأة والارتقاء به، عادةً في سياق الأسرة.¹¹⁵

في الواقع، نشرت المثقفات في مطلع القرن العشرين العديد من المجلات (وغيرها من الكتابات) التي عبّرن فيها عن آرائهن بشأن دور المرأة في مصر الحديثة. ورغم أنهن غالباً ما يُجمعن تحت مسمى "النسويات"، إلا أن هؤلاء النساء جسّدن طيفاً واسعاً من وجهات النظر والوصفات التي يمكن تصنيفها، بشكل عام، إلى ثلاث فئات رئيسية: العلمانية (معظمهن من الأقليات اللواتي ركّزن على اللغة والتعليم)؛ والحداثية (اللواتي روّجن لتفسيرات مبتكرة للإسلام لتحسين مكانتهن داخل الأسرة)؛ والإسلامية (اللواتي شدّدن على الحقوق التي منحها الإسلام للمرأة في صورته "الأصيلة" ودعين إلى العودة إليه).<upsup>116</s> ومثل النسويات العلمانيات، كانت فرح أنتون، وهي من الأقليات العرقية والدينية، أقل اهتماماً بمواءمة التغييرات في وضع المرأة مع تعاليم القرآن، وأكثر اهتماماً بتعزيز التعليم والمهارات التي تحتاجها المرأة لرعاية المنزل والأسرة على النحو الأمثل. لم يتفق مع فئة من النساء اللواتي عرّفن النسوية تعريفًا مختلفًا، واللواتي اعتبرن الأسرة نقيضًا للحرية، وركزن فقط على المساواة السياسية والاجتماعية والاقتصادية للمرأة. ورغم أنه فكّر في فكرة عمل المرأة خارج المنزل، وكانت أخته روز مُدرّسة وصحفية، إلا أن سنواته في مدينة نيويورك أثارت لديه مخاوف بشأن النساء اللواتي، في نظره، يتصرفن كالرجال.¹¹⁷ بل إنه كان أقل استعدادًا لتبنّي

قضية فئة أخرى من النسويات اللواتي دعين إلى مزيد من العزلة وحجب أكثر صرامة لتعزيز مكانة المرأة.¹¹⁸

مع ذلك، يبدو أن غالبية المثقفات والعاملات في مجال الدفاع عن المرأة اتفقن على بعض التوصيات. فقد شجعت كتاباتهن عمومًا على التعليم، والزواج القائم على الرفقة، والممارسات المنزلية "العلمية"، والوطنية.¹¹⁹ وهكذا، عكست رغبة ألماز في منزلٍ يُوصف بأنه "جنة ومملكة" مثالًا مشتركًا روّج له مثقفو ذلك العصر من الرجال والنساء. إلا أن المشكلة تكمن في فشل ألماز في الحصول على هذه المكانة المرموقة في المجتمع. فعندما تكتشف أن فؤاد قد كذب عليها، تتركه وتعود إلى عملها مع كريستو. فماذا يُقال عن امرأة تتوق إلى حياة كريمة لكنها لا تستطيع تحقيقها؟ هل هي مجرد ضحية في عملية "الدفاع عن المرأة"، في الانتقال إلى مصر الجديدة؟ هل هي ضحية؟ أم أنها فاعلة يجب محاسبتها على مصيرها؟ بعد انتهاء علاقتها بفؤاد، تصف ألماز مظهرها وصوتها بأنهما "ربيع دائم، لكن في داخلها حزن أبدي... لو تعلمون فقط كم عانيت".¹²⁰ وبما أن تركيز أنتون ينصب على الأفندي باعتباره الفاعل الرئيسي والأمل والنموذج الأمثل لمصر الحديثة، فإن ألماز، مثل الفلاح، تُصوَّر في موقف لا يستطيع فيه إنقاذها إلا شخص آخر غير نفسها. في معظم كتابات المثقفين، تم التطرق أحيانًا إلى محدودية الموارد المالية والاجتماعية المتاحة لنساء الطبقة الدنيا، ولكن نادرًا ما تم إدراجها في وصفات الحياة الكريمة. كان على الأفندي أن يتزوجها لينقذها ويعيدها إلى المنزل الذي كانت تتوق إليه.

ومع ذلك، كان عودتها إلى مؤسسة كريستو بمثابة انتصار: "لقد انقلبت مصر رأسًا على عقب بسببها. يأتي الأمراء والباشاوات والعالم أجمع لسماع ورؤية ألماز. وكم من الهدايا! والصحف التي تُشيد بها! والصور! لقد نسي الناس عبده."¹²¹ لا يبدو أن أنتون يُصوّر هذا النجاح بصورة سلبية. علاوة على ذلك، عندما عاد فؤاد من إقامته في السودان، كانت ألماز هي من أنهت علاقتهما. عرض عليها فؤاد الزواج، وجعلها زوجة ثانية. لكنها أجابت: "ما تحملته، لا تستطيع أي امرأة تحمله مرتين في حياتها"، فقبل فؤاد قرارها. على الرغم من كل ما فقدته، تظل ألماز شخصية أخلاقية، تكاد تكون نبيلة في معاناتها.

بعد أن واجه فؤاد الضرر الذي ألحقه بالكثيرين - معنويًا وماليًا وعاطفيًا - دفعه عزمه على التكفير عن ذنوبه إلى التكفير عن إسرافه. وفي لحظة مؤثرة، يتدخل بنجاح لإنقاذ الخادمة الفرنسية من براثن الدعارة. ينقل عائلته للعمل في السودان، ثم يعود إلى مصر بعد أن يستعيد ثروته التي خسرها في تجاوزاته. كان فؤاد في جوهره إعادة التزام بالعمل الجاد والاكتفاء الذاتي الاقتصادي، وكان السودان - الذي يُعتبر منفى ولكنه أيضًا مصدرًا للفرص الاقتصادية - بمثابة عقاب ذاتي وإصلاح.¹²² ورغبةً منه في

شكر الأمة التي منحته هذه الفرصة للتجديد، يخبر فؤاد ألماز-

أنه عاد إلى مصر برفقة ولدين سودانيين ينوي تربيتهما هناك.¹²³ وبتصويره لهذا المسعى الأبوي كعمل خيري، يعكس أنتون التصورات القومية المصرية الغامضة عن الشعب السوداني باعتبارهم إخوة بحاجة إلى التمدين.¹²⁴

كما اتضح من وصف فؤاد، كان مفهوم الإفندي مرتبطًا بقيمه وأسلوب حياته أكثر من خلفيته الاجتماعية. صحيح أن فؤاد ومحفظ باشا ينتميان إلى نفس العائلة الثرية، إلا أن قرار فؤاد بالعمل لكسب عيشه، والتركيز على أسرته، ومساعدة المحتاجين، هو ما ميّزه كعضو في الإفندية، زعيم مصر الحديثة. بالنسبة لأنتون، كان فؤاد وأمثاله الأمل الوحيد لمصر في النجاة من الانحلال الذي جسّده محفظ باشا وإتيان وبولين وكريستو. مثّل الاستغلال النخبوي والأجنبي معًا سمًا وفسادًا، وخطر استسلام مصر لكل ما هو أجنبي. في أوائل القرن العشرين، ومع تحوّل المرأة المصرية والفلاح إلى رمز للأمة المصرية، أصبح إخلاص الإفندي المخلص واحترامه ودوره الحامي حقيقةً مجازية. في سياق الأسرة، كان على الأفندي تشجيع تعليم زوجته، واعتبارها شريكة في المنزل، والالتزام بالزواج الأحادي.¹²⁵ أما خارج نطاق الأسرة، فكان يُتوقع من الأفندي التحدث والتصرف علنًا باسم الأمة. وكما يشير المؤرخ مايكل جاسبر، فإن "التحضر يعني التصرف بحزم وعلانية... ومعالجة مشاكل المجتمع من خلال الإصلاح".¹²⁶ بالنسبة لأنتون وكثيرين غيره، وفرت المسارح الحديثة مساحات عامة لتجسيد هوية الأفندي هذه، واستخدام الأداء لتحسين المجتمع ككل.

على الرغم من كل ما قالته الحكومة، إلا أن دعمها للمسرح العربي في مصر كان محدوداً للغاية. ففي عام 1907، نشرت صحيفة "اللواء" القومية انتقاداً لاذعاً للحكومة المصرية "التي تدّعي حماساً شديداً لنشر التعليم باللغة العربية، وتستطيع دعم الأوبرا الفرنسية في القاهرة، لكنها لا تملك سنتاً واحداً لتطوير الدراما العربية أو الموسيقى العربية".

واجه المسرح مشاكل أخرى أيضًا. كان هناك دائمًا احتمال أن يؤدي تمثيل الرذيلة على خشبة المسرح واختلاط الجمهور من الذكور والإناث إلى آثار سلبية غير مقصودة. وعلى النقيض من ذلك، كانت المزايا المفترضة للمسرح مصادر محتملة للخطر. فإذا كان المسرح مدرسة للتقدم والأخلاق، ألا يمكن أن يُعلّم الجمهور أيضًا الرذائل التي تُعرض على خشبة المسرح؟ وكما حذر طهطاوي، فإن الفوائد النموذجية والتعليمية للمسرح الباريسي لم تمنعه من تقديم "إغراءات الشيطان".

جسّد كتاب "حديث عيسى بن هشام" للكاتب محمد المويلحي هذه المخاوف في

يتناول مويلحي في كتابه، الذي نُشر لأول مرة بين عامي 1898 و1900 مسلسلاً في مجلة مصباح الشرق، مخاوف معاصريه بشأن ازدهار المسارح العربية الجديدة، ودورها التعليمي، واحتمالية نشرها لأسوأ عناصر الثقافة الغربية. يروي عيسى بن هشام، الشخصية الرئيسية في القصة، سلسلة من الأحداث التي تصف وتنتقد الحياة في القاهرة مطلع القرن العشرين. ويصف أحد الفصول الأخيرة من الكتاب أمسية في المسرح العربي، حيث يُفصّل عيسى بدقة المكان والجمهور الذي حضر العرض.

> بعد وصولنا إلى المسرح حيث تُعرض المسرحيات، اختلطنا بالناس وهم يدخلون، رجالاً ونساءً من مختلف الأشكال والأحجام. كانوا جميعاً يصرخون ويولولون، يمزحون ويضحكون، ويتبادلون الشتائم، ويتشاجرون. وعندما نظرنا إلى الأعلى نحو المقاعد والشرفات، رأينا مقصورات مختلفة بستائر مسدلة تكشف عن نساء جميلات يرتدين اللؤلؤ والجواهر في أعناقهن، ملكات مساكن النساء في قصور فخمة. 130

في مقاعد الشرفة في أعلى المسرح، كان "الحشد" "محاصرًا، حشدًا فوق حشد، مثل التجار في سوق الأغنام حيث لا يتوقف الناس عن الجدال والقتال".131 إنه يصور مجموعة هائلة من رواد المسرح - الأغنياء والفقراء، الذكور والإناث.

يصف عيسى المسرحية على خشبة المسرح بأنها قصة حب مبالغ فيها؛ ينتهي الفصل الأول بممثلين يتحدثون عن "السرقة والاحتيال والخيانة والغدر والقتل في لحظة، ثم عن ارتكاب جرائم أخرى متنوعة، مثل الاختلاس والاختطاف".¹³² يتضمن مشهدها الأخير مواجهة درامية بين الشاب ووالد حبيبته، حيث يُصاب كل منهما بجروح، ويبكي، ويُغمى عليه. يغادر عيسى وصديقه خلال الاستراحة الثانية عندما تصل الشرطة لفض شجار في غرفة التدخين.

خلال الاستراحة الأولى من المسرحية الموصوفة في قصة المويلحي، يتناقش عيسى بن هشام ورفيقه الباشا، الذي يشعر بالملل، حول مزايا وعيوب المسرح، حيث يشرح عيسى أن المسرح "يُعترف به بين الشعوب الغربية على أنه جانب أساسي من جوانب التعليم والثقافة، ومصدر غني بالفضائل والصفات الحميدة، ويُنظر إليه على أنه توأم الصحافة".133 وقد عكست مناقشة عيسى والباشا مفاهيم سائدة بين النخب والأفندية حول المسرح باعتباره "أداة حضارية" لعموم الشعب المصري.

لكن الباشا غير مقتنع. ففي رأيه، لا يبدو أن المجتمع الغربي قد استفاد كثيراً من التربية الأخلاقية التي يقدمها المسرح، وهو

يشتبه في أن ذلك قد يعود إلى أسلوبها في تصوير الرذيلة لإقناع الجمهور بنبذها. وبذلك، "تلقى اللصوص وغيرهم من المحتالين الماكرين تدريبًا ممتازًا من خلال حضور عروض المسرحيات". وبدلًا من استيراد هذا الشكل من المسرح دون نقد، ينصح بأن "تكون المسرحيات التي تُعرض أمام جمهور من شعوب الشرق ذات صلة بالظروف التي يعيشون فيها" - من حيث المحتوى والظروف المحيطة بالعرض.¹³⁴
اعتمد نجاح المسرح العربي في نهاية المطاف على مشاركة الرعاة المحليين، والصحافة الداعمة، والجمهور المحلي.¹³⁵ لم يكن الخطاب حول قوة المسرح الأخلاقية والحضارية متوافقًا دائمًا مع الواقع، إذ كان على الفنانين إرضاء جمهورهم. وسرعان ما أدرك الممثلون والمسرحيون أن نجاحهم أو فشلهم مرتبط ارتباطًا وثيقًا بالواقع التجاري. فالجمهور لديه تفضيلات في المشاهدة، والفنانون الذين يتجاهلونها لا يمكنهم النجاح. ورغم أن مسرحية "مصر الجديدة" اكتسبت قدرًا من الاحترام بعرضها في دار الأوبرا الخديوية، إلا أنها لم تجذب الجمهور المحلي في المسارح العربية إلا بإضافة المطرب الشهير سلامة حجازي إلى العرض.¹³⁶ كان حجازي يغني بين الفصول، وكما لاحظ أنتون، كان صوته هو ما يأتي الناس لسماعه. كان الممثل الرئيسي، جرج أبيض، يحظى بالاحترام، لكن حجازي كان عامل الجذب.¹³⁷
وسرعان ما أدرك مسرحيو وممثلو أفندي أن متطلبات الجمهور لا تتوافق دائمًا مع المُثل التي يروج لها بعض أعضائهم. أما أشكال المسرح الأقل وضوحاً في كونها تعليمية - مثل الفودفيل والكاباريه والمسرح الشعبي - فقد جذبت أعداداً أكبر.

سعياً وراء لقمة العيش، اتجه أنتون بشكل متزايد إلى كتابة مسرحيات شعبية على غرار مسرحيات الفودفيل، والتي لاقت استحسان الجماهير، مما أثار غضب زملائه من كتّاب المسرح الذين اعتبروا ذلك ابتذالاً لهذا الفن. وشملت أعماله ما يقارب اثنتي عشرة مسرحية مقتبسة من عروض ترفيهية أوروبية خفيفة - مسرحيات وأوبريتات - كان يبيعها بحوالي 100 جنيه مصري للواحدة.¹³⁸ وكان من بين منتقديه الكاتب المسرحي المرموق محمد تيمور (1892-1921)، الذي أسهم، خلال حياته القصيرة، إسهاماً كبيراً في النقاشات الدائرة حول غاية المسرح. أمضى تيمور ثلاث سنوات في دراسة القانون في باريس، حيث أصبح من رواد المسرح المنتظمين.¹³⁹ إلا أن الحرب العالمية الأولى قطعت إقامته في الخارج، إذ اندلعت أثناء قضائه إجازة في مصر، مما حال دون عودته إلى فرنسا. وقبل وفاته المبكرة في ريعان شبابه، كتب تيمور عدداً من المقالات والدراسات حول المسرح، عدد فيها ما اعتبره معايير المسرحية الجيدة. لم يكن نقده لجودة المسرح المصري متعلقًا بالأخلاق بقدر ما كان متعلقًا

بمبادئ الدراما التي شعر أن كتّاب المسرح المصريين لم يلتزموا بها. فبالنسبة له، كان المسرح المصري يتخلف مرارًا وتكرارًا عن مستوى المسرح الأوروبي.-

المسرح. وللتغلب على ذلك، دعا إلى إضفاء الطابع المصري على الأدب الأجنبي (وخاصة الفرنسي) لتكييفه مع الظروف المحلية. وقد توازى اهتمامه بإضفاء الطابع المصري على الأدب مع نفوره من الميلودراما، والمسرحيات الهزلية، والعروض الاستعراضية، وغيرها من أنواع العروض التي تبدو تافهة والتي تعتمد على العاطفة بدلاً من بناء الشخصيات وحبكة القصة بشكل متقن.¹⁴⁰ وقد أثارت كل مسرحية من مسرحياته قضايا اجتماعية - مشاكل الطبقة العليا والطبقة الوسطى، وإدمان المخدرات والكحول، والصراعات بين الأجيال، والتغريب المصطنع - وانتهت برسالة أخلاقية موجهة للجمهور.¹⁴¹

في عام ١٩٢٠، نشر تيمور سلسلة مقالات في مجلته "السفر"، خضع فيها عدد من كتّاب المسرح لـ"محاكمة" جودة إسهاماتهم في المسرح.١٤٢ وكان من بين هؤلاء الكتّاب فرح أنتون، الذي، بحسب مجموعة من كتّاب المسرح الغربيين المرموقين، بمن فيهم شكسبير وموليير وغوته وغيرهم، أصبح كسولًا في سنواته الأخيرة، وكتب مسرحيات رديئة لمجرد جني المال. واتهم القاضي أنتون بإنتاج مسرحيات ركيكة أهملت اللغة الشعرية لصالح النثر المبتذل. كما اتهمه بإجبار الممثل المسرحي المحترم جرج أبيض على الغناء وإلقاء النثر، وهو ما اعتبره القاضي سببًا في نهاية مسيرة أبيض الفنية. علاوة على ذلك، أدان القاضي مسرحيات أنتون باعتبارها أشكالًا عربية من الفودفيل، وهو نوع من الترفيه كان تيمور يحتقره بشدة. يتوسل أنتون، الشخصية الخيالية، طلباً للرحمة، معترفاً بأن مسرحياته غير مناسبة لمدينة أبيض وليست فناً حقيقياً. إلا أنه يجادل بأن "هذا النوع من الأعمال يروق لذوق عامة الناس".¹⁴³ وفي نهاية المحاكمة، مُنع أنتون من كتابة المسرحيات لمدة عشر سنوات "على أمل أن ينسى الجمهور المصري هذا النوع غير المربح من المسرحيات".¹⁴⁴ وكان من الممكن أن تكون العقوبة أشد، لكنها خُففت تقديراً لإسهامات أنتون المبكرة، ومنها مسرحية مصر الجديدة، في تهذيب المجتمع.

يشير القلق من ابتذال المسرح إلى مشكلة أوسع نطاقًا داخل وبين الأفندية. فبينما كانوا يسعون لتحديد هويتهم وتمييزها عن غيرهم من المصريين، لم يكن الأفنديون يكافحون التأثيرات الخارجية فحسب، بل أيضًا غموض هوياتهم المعقدة والمتنوعة والمتغيرة. كانت المسرحيات التي تشبه إلى حد كبير عناصر مسرح الشارع - بالموسيقى التقليدية والفكاهة المبتذلة - تُهدد بربط الأفندية ارتباطًا وثيقًا بالثقافة الشعبية، وهي ثقافة لا تتناسب مع تصورات الأفنديين عن مصر الحديثة، ولكنها في الوقت نفسه ثقافة متجذرة في الكثير منهم منذ الولادة. لذا، شكلت عروض الفودفيل الموسيقية

وعروض الكباريه النسائية، على وجه الخصوص، خطرًا من جانبين. فمن جهة، قدمت هذه العروض ترفيهًا يبدو بلا معنى، مرتبطًا بما اعتُبر رذائل غربية مستوردة، كالكحول والنساء في الأماكن العامة وتعاطي المخدرات. ومن جهة أخرى، احتفت هذه العروض بعناصر من الثقافة الشعبية (بمعنى "غير الحديثة")، في أماكن مُخصصة لتقديم دروس وترفيهات حديثة.

بينما كان القوميون الأفنديون المصريون ينمّون شعوراً بالوحدة داخل مجموعتهم الاجتماعية، كما هو الحال في المجتمع المصري الأوسع، أصبحت مرونة وانفتاح فئة "الأفندي" أكثر تقييداً. وتم تحديد خصائص الهوية المصرية لخلق أسطورة المصري الواحد.

الهوية؛ لا محالة، تم استبعاد الأصوات التي لم تنسجم معها. وهكذا، كان لا بد من التقليل من شأن "الثقافات والأصوات المتنافرة - النساء، والأقليات، والمنبوذين اجتماعيًا، والفقراء" أو إهمالها أو محوها.¹⁴⁵ ويمكن أن يؤدي التقليل من شأن مصالحهم وهمومهم إلى ذلك؛ كما يمكن أن يؤدي رفعهم إلى مرتبة رموز الأمة الموحدة إلى ذلك أيضًا.¹⁴⁶

ومن المفارقات أن سوريين مثل أنتون، الذي كان رائدًا في الصحافة المحلية وساهم بشكل كبير في النقاشات حول الهوية المصرية، صُنِّفوا مع غيرهم من "الوافدين"، أي كأشخاص استغلوا ثروة مصر وانفتاحها.¹⁴⁷ في الواقع، تحوّل نقد أنتون للأجانب في صحيفة "مصر الجديدة" إلى اتهام موجه ضده وضد مواطنيه. ورغم أن مرونة مفهوم "الأفندي" سمحت في البداية لأنتون وغيره من السوريين بالمشاركة في تصور مصر الجديدة، إلا أن المفهوم الضيق لمن يجسد هذه مصر الجديدة أدى في النهاية إلى استبعادهم.

CHAPTER 3

قصة أحمد الجرذ

بعد صلاة المغرب، بدأت موسيقى الزفاف. كان ذلك في القاهرة عام ١٩٠٩، وكانت فرقة الارتجال المكونة من اثني عشر عازفًا بقيادة أحمد الفار مكلفة بإثارة حماس المدعوين. حمل أحد العازفين شعلة لإضاءة المكان، بينما عزف آخرون على الطبلة والزمارة، وهما آلتان موسيقيتان تقليديتان. وشجعت عازفة ترتدي زي امرأة المدعوين من الرجال على الرقص.

سرعان ما وصل قائد الفرقة، الفار (المعروف أيضًا باسم الجرذ)، وهو رجل قصير القامة يحمل عصًا كبيرة ويرتدي عمامته الضخمة المميزة، مع عباءة مصرية جنوبية تُسمى الزعبوط.¹ نادى قائلًا: "يا شباب، يا أهل القاهرة!"، فتجمع الرجال حول الفار في حلقة تُسمى السمر، بانتظار مسرحية قصيرة.² في ذلك اليوم، كانت المسرحية بعنوان "رواية الساعدي"، وقد خضعت براعة الممثلين اللغوية وسرعة أدائهم لأهواء الجمهور الذي عبّر عن التشجيع والنقد والاشمئزاز والإعجاب. ورفضت المسرحية أي مسار خطي أو حوار منطقي أو لغة مهذبة، وسخرت بجرأة من كل شيء وكل شخص، ولا سيما الطبقة المهنية والفكرية الجديدة المتعلمة غربيًا في المجتمع المصري، أي الأفندية. باختصار، كانت المسرحية نقيض كل ما وصفه الأفنديون بأنه "حديث". وكان هذا هو الهدف تحديدًا.

بحسب الإمكانيات المالية للعائلة المضيفة، قد يستمر احتفال زفاف كهذا لعدة أيام، وكانت فرق مثل فرقة الفار محورًا أساسيًا للترفيه. وقد تشمل الاحتفالات مغنين وراقصين وممثلين يُسلّون الضيوف في أماكن متفرقة من المنزل. في الطابق العلوي، كانت الفنانات يُقدّمن عروضًا خاصة لنساء الحفل اللواتي يحتفلن بشكل منفصل عن الرجال، بينما في أمام المنزل أو في فنائه، كان الموسيقيون والممثلون، وأحيانًا النساء اللواتي يُغنين من خلف ستار، يُسلّين الرجال.³ وكان المُقلّدون، أو المُقلّدون، من أكثر أنواع الفنانين شيوعًا، واشتهر المُقلّد الفار ببراعته في تقليد حياة القرية والنساء والحيوانات. وكان يُقدّم عروضه غالبًا في حفلات الزفاف الخاصة.-

بل وفي الخيام المخصصة للاحتفالات الدينية (المولد النبوي) وفي المقاهي المحلية. وفي أوائل القرن العشرين، بدأ أشهر المقلدين حتى في تقديم عروضهم على خشبة المسرح في نهاية المسرحيات العربية الجادة والشهيرة، أو خلال فترات الاستراحة بينها.

كان معظم جمهور الفار يتألف من فئة تُعرف مجتمعةً باسم "الشعب"، وهو مصطلح فضفاض يعني "العامة"، ويشمل التجار والحرفيين وعموم سكان المدن العاملين. ومع مرور الوقت، انضم إليهم عدد متزايد من عمال المصانع وسكان المدن القاطنين في الأحياء القديمة التي تُعتبر أحياءً شعبية.⁴ في حين أن النخب، طوال معظم القرن التاسع عشر، كانت تنظر إلى غالبية المصريين على أنهم مجرد حشد غير متمايز بحاجة إلى إصلاح، فقد أصبحوا، مع مطلع القرن، بالنسبة للأفنديين "قاعدةً انتخابيةً محتملةً يجب حشدها".⁵ ومع ازدياد عدد الأفنديين، أنشأوا شبكةً من المدارس الليلية الشعبية (مدارس الشعب) لتعليم العمال والحرفيين أمورًا مثل القراءة والكتابة والحساب والأخلاق والنظافة والتاريخ.⁶ وكان الهدف هو تحويلهم إلى قوميين مصريين صالحين.

كيف عايش الشعب هذه التدخلات يبقى غير واضح.⁷ عمومًا، لم تحظَ هموم الشعب اليومية وواقع حياته - كالحياة الأسرية، والإيمان، والأفراح، والمصاعب، والآمال - باهتمام يُذكر، ويعود ذلك أساسًا إلى صعوبة الوصول إلى شريحة من السكان تعتمد في تواصلها بشكل رئيسي على السمع والشفه. وقد بيّن باحثون مثل ليئات كوزما وحنان حماد أن سجلات المحاكم والشرطة مصادر قيّمة لفهم واقع حياة غير النخبة، ولكن نظرًا لأن هذه المصادر تسجل حالات التجاوز، فإن فائدتها في إضفاء فهم أعمق للحياة اليومية، والخيال، والفكاهة تبقى محدودة.⁸

لهذه الأسباب، يُتيح التدقيق في المسرحيات الهزلية القصيرة، التي كانت تُعرض في حفلات الزفاف والمقاهي والمسارح، فرصةً نادرةً ومثيرةً للتفكير لفهم عامة الناس الذين كانوا يحضرونها بحماس ويتفاعلون معها. وقد أثارت هذه المسرحيات قضايا اجتماعية، ودعت الجمهور إلى المشاركة الفعّالة في صياغة حبكاتها.⁹ وتُقدّم السجلات القليلة الموجودة لهذه العروض الترفيهية الشعبية مدخلاً قيماً لفهم الاهتمامات الاجتماعية، والفكاهة، والخيال لدى شريحة اجتماعية ثقافية مهمشة، لطالما فُهمت من منظور النخب الثقافية والسياسية.

لطالما كانت العروض الشعبية - التي ظهرت نسخ منها في الاحتفالات الخاصة وعلى مسارح المقاهي المحلية - وسيلةً للسخرية من النخب الأجنبية والمحلية، ولكن في أوائل القرن العشرين، أصبح وجود المسؤولين الاستعماريين الأوروبيين، إلى جانب شخصية

الأفندي الجديدة، الذي ادعى الأصالة المصرية والسلطة للتحدث باسم "الأمة"، محورًا جديدًا للنقد. وبينما رسّخ الأفندي أصالته في...

بمزيج فريد من التقاليد والعلوم والتعليم الحديث، شكك فنانو الشعب في مصداقيته وتحدوا ما فسروه على أنه تظاهر.

بالنسبة لهؤلاء الفنانين - وربما لجمهورهم - كان الأفنديون جماعة طموحة انفصلت عن جذورها وفقدت بالتالي أصالتها. أما الشعب، فكانوا، على حد تعبير عالم الأنثروبولوجيا والتر أرمبرست، "مصريين اعتمدوا بشكل أقل وضوحًا، إن لم يكن على الإطلاق، على النظام الأجنبي المُحدِّث مقارنةً بموظفي الطبقة البرجوازية".¹⁰ باختصار، كان الشعب هم أولاد البلد الحقيقيون، المصريون الحقيقيون، ملح الأرض.¹¹

مثّلت الثقافة الشعبية غير الرسمية، التي تجلّت في عروض الشوارع والعروض الخاصة، ما أسماه الفيلسوف الروسي ميخائيل باختين "ثقافة ثانية"، "نقيض ثقافة النخبة والثقافة الرسمية... في صميم الفكر".¹² تفاعلت لغتها وموضوعاتها مع كلٍّ من القوة الاستعمارية البريطانية وشكلٍ متزايد الهيمنة من القومية المصرية التي كان يُروّج لها وينشرها الأفندية، وعارضتها.¹³ ومع تراجع نفوذ الشعب الاجتماعي والاقتصادي في سياقٍ متغيّر يُفضّل الأجانب والنخب، ازداد التركيز على الهوية الثقافية أهميةً. كان المسرح مكانًا للتعبير الواعي عن الذات، ومساحةً لتصوير واقع الحياة، وأيضًا لتقديم إمكانياتٍ بديلة. بمعنى آخر، كان مساحةً للعب بهويةٍ حديثةٍ وصياغتها. إن مدى ترسيخ أي نوعٍ من الإجماع أقل أهميةً من الإمكانية - أو التهديد - الذي شكّله الشعب في سبيل ذلك. كانت الأفندية القومية المتزايدة، التي كانت تبني نفسها في نفس الفترة، مهتمة بتقييد تعبير الشعب الذين كانوا يستقطبونهم بنشاط إلى روايتهم التاريخية الخاصة.

كان لدى الأفنديين علاقة متضاربة مع عروض الشعبي. فالمسرحيات، في نهاية المطاف، كانت فكاهية، ولها جاذبية جريئة بلا شك. استخدم المؤدون لغة عامية فظة بدلاً من اللغة العربية الفصحى، مدركين تماماً أنهم يستفزون النخب التي يسخرون منها، وكانت النخب الفكرية والثقافية والسياسية تنجذب إلى ابتذال عروض الشعبي وتنفر منه في الوقت نفسه. وبالتأكيد، عندما أُدمجت اسكتشات الشعبي كفواصل بين فصول المسرحيات الجادة، فإن رسمية المسرح، إلى جانب جمهوره الأفندي النموذجي، حددت المحتوى الذي قد يسيء إلى أذواق الطبقة البرجوازية وتحكمت فيه. أما خارج مسرح الطبقة الوسطى، فلم تكن عروض الشارع خاضعة لنفس القيود. فقد كان لديها القدرة على تقديم رؤى بديلة للهوية والحداثة لعدد متزايد من عمال المدن الذين سينظرون تدريجياً إلى أنفسهم كطبقة فريدة وقوية في المجتمع.

ومع ذلك، حتى مع تحدي الأداء الشعبي لمعايير أفندي وسخريته
منها

وقد عززت هذه الممارسات، من خلال تسميتها وتمثيلها، مصداقيتها ورواياتها. كما أن تطبيق معايير أفندي منحها الحياة.

كان الحوار بين معايير ومبادئ الشعبوية والأفندية واضحًا تمامًا في الحالات التي نوقشت في هذا الفصل. ففي محاولة لتخفيف أو تعزيز رسائل العروض الشعبية، انخرط بعض الأفنديين في نوع من التخريب السلبي، حيث أدخلوا عباراتهم وحواراتهم الخاصة في النصوص المكتوبة للمسرحيات الشعبية. وبغض النظر عن النية، فقد استعادت هذه الأفعال قدرًا من السيطرة على الرسالة العامة، وطبعت سردية أفندية ناشئة على البدائل التي تحدتها.

تمامًا كما هو الحال مع مصطلح "أفندي"، فإن مصطلح "شعبي" لا يرتبط بسهولة بطبقة اجتماعية اقتصادية محددة. فمكان الإقامة وأسلوب الحياة هما العنصران الأساسيان في هذا التصنيف، أكثر من الدين أو المهنة أو التعليم أو اللباس أو الكلام.¹⁴ إن وصف شيء ما بأنه "شعبي"، كما يصفه عالم الأنثروبولوجيا والتر أرمبرست، يعني أنه "من عامة الناس... محلي، عامي، ومن صميم الحياة اليومية... مرادف فعلي لكلمة "فولكلوري".¹⁵ وبحسب من يستخدم المصطلح، قد يوحي "الشعبي" بالأصالة والفطنة والذكاء والارتباط الوثيق بالأصول المتواضعة ولكن الكريمة والبيئة الاجتماعية... [أو] قد يعني رداءة الجودة والفقر المدقع وعدم الرقي والفظاظة.¹⁶

تغيرت تركيبة الأفراد المرتبطين بالشعب مع تحول المجتمع المصري بفعل التمدن والتصنيع. وبحلول عام 1907، بلغ عدد القوى العاملة في القاهرة حوالي نصف مليون نسمة.¹⁷ وعلى الرغم من أن عدد العمال كان يمثل أقلية، إلا أن المؤرخين جويل بينين وزاكاري لوكمان يجادلان بأنه ظهرت "حركة عمالية ناشئة، سرعان ما برزت آثارها بشكل متزايد، سياسياً واقتصادياً" في العقود الأولى من القرن العشرين.¹⁸

ازداد عدد العمال الحضريين نتيجة للتحولات الاقتصادية التي شهدتها مصر خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ولا سيما في العقدين أو الثلاثة عقود التي سبقت الحرب العالمية الأولى. في تلك الفترة، شجعت الاستثمارات الأجنبية واستثمارات الدولة المصرية على ظهور مؤسسات صناعية ونقل واسعة النطاق. وتركزت الاستثمارات على تطوير السلع والخدمات لسكان المدن الأوروبيين والمتأثرين بالثقافة الأوروبية. كما دعمت معالجة المواد الخام الزراعية ونمو البنية التحتية للنقل. ونظرًا لتغير العلاقات الزراعية بين الفلاحين والدولة خلال القرن التاسع عشر، فقد ازدادت حاجة الفلاحين إلى

استئجار الأراضي، أو العمل لدى كبار ملاك الأراضي، أو العمل كعمال بأجر للبقاء على قيد الحياة.¹⁹ وهكذا، بدأ العمال الفلاحيون بالهجرة بأعداد كبيرة من الريف إلى المدن بحثًا عن عمل في سوق العمل الحر الناشئ.²⁰ وفي الوقت نفسه، عانى الحرفيون والصناع الحضريون من تراجع في...-

تراجع نظام النقابات الذي كان يحميهم ويحمي حرفهم. أدى التحول إلى الاقتصاد الرأسمالي إلى تراجع بعض الحرف اليدوية، مثل الأواني النحاسية والمشغولات الخشبية والمنسوجات، نتيجةً للمنافسة مع الصناعات الحضرية والأجنبية.²¹ وبعد هذه التحولات، وجد العديد من الحرفيين أنفسهم مضطرين للعمل بأجر لكسب عيشهم. وقد أدت هذه التغيرات إلى زيادة عدد الأشخاص المصنفين ضمن فئة "الشعب".

كان التغيير تدريجيًا، وكان أي شعور بهوية اجتماعية موحدة محدودًا في أواخر القرن التاسع عشر. لا يزال العديد من الفلاحين مرتبطين بالأرض، ولم يعملوا في الصناعة إلا بشكل موسمي أو غير مباشر. وقد أدت الاختلافات اللغوية وغيرها بين العمال المصريين والأجانب المهرة الذين عملوا جنبًا إلى جنب إلى تفرقهم. كان التطور الصناعي معقدًا وغير متكافئ، وكانت الطبقة العاملة الناشئة غير متجانسة.

بدافع من أحداث مثل حادثة دينشواي عام ١٩٠٦، بدأ المثقفون الحضريون والقادة السياسيون في التواصل مع الحرفيين والتجار والعمال وإشراكهم في مطالبتهم بمصر مستقلة "للمصريين". وبحلول عام ١٩٠٨، شهدت كلمة "شعب" تحولًا دلاليًا، إذ بدأ القوميون المصريون يستخدمونها بشكل متزايد بدلالات أكثر تحديدًا. وكما يوضح المؤرخ زكريا لوكمان، "لم تكن الكلمة مطابقة تمامًا لكلمة "الأمة"، ولكنها مع ذلك أشارت إلى أن غالبيتها العظمى، وجوهرها "الأصيل"، هو مصدر هويتها الوطنية".٢٣ وقد مثّل هذا التغيير تحولًا في الفكر القومي الذي نظر إلى غالبية المصريين على أنهم أكثر من مجرد حشد غير متحضر. بل أصبحوا "قاعدة شعبية محتملة للتعبئة".²⁴ فعلى سبيل المثال، بدأ محمد فريد، زعيم الحزب الوطني، في انتقاد ظروف العمل المزرية وغياب قوانين العمل في مصر علنًا عام 1908. وفي الوقت نفسه، نشرت صحيفة الحزب، "اللواء"، مقالات تدعم نضالات العمال. كما ساهم أعضاء الحزب في إنشاء شبكة مدارس الشعب، وهي مدارس ليلية تُدرّس القراءة والكتابة والحساب والجغرافيا والدين والأخلاق والنظافة والتاريخ للعمال والحرفيين.²⁵ وبحلول عام 1910، كان هناك ثماني مدارس من هذا النوع في القاهرة، بالإضافة إلى المزيد في مدن المحافظات. وانضم آلاف العمال والحرفيين إلى هذه المدارس في أول عامين من تأسيسها.

لم تكن المدارس الليلية أولى المحاولات لتعليم العمال وتعبئتهم، لكن صعود السياسة الجماهيرية في أوائل القرن العشرين دفع الاهتمام بالشعب إلى صدارة النقاشات المؤيدة للتعليم الجماهيري. لم يكن الأفنديون وحدهم المهتمين بضم شعب

متعلم إلى صفوفهم، فقد حاول أفراد من مختلف التوجهات الأيديولوجية، بمن فيهم الشيوعيون والاشتراكيون والفوضويون، نشر رسائلهم وتعبئة العمال لدعم رؤاهم الاجتماعية الخاصة.

كان المسرح مرتبطًا ارتباطًا وثيقًا بمشاريع تثقيف العمال. فمنذ سبعينيات القرن التاسع عشر، استخدم القومي المصري عبد الله
النديم

المسرحيات المدرسية لمساعدة الأطفال الفقراء والأيتام.²⁷ وقد بيّنت الباحثة إلهام خوري مقدسي كيف نشرت مسرحية فرانسيسكو فيرير عام 1909 الأيديولوجية الاشتراكية الراديكالية بين جمهورها من الأفنديين والشعبيين.²⁸ وعندما شكّل الممثل السوري إسكندر فرح فرقة تمثيلية جديدة، ذكر كاتب في مجلة الهلال أنها "مشروع لن تقل ثماره التعليمية قيمة عن إنشاء مدرسة كبيرة تُعلّم الشباب مجانًا".²⁹ واعتُبر المسرح أداة تعليمية مناسبة لجميع فئات المجتمع، ولكن كان الافتراض الضمني هو أن الأفنديين والنخب هم من سيكتبون النصوص.

لم يقدم فنانو الشعب دائمًا ما كان يصبو إليه الأفنديون. غالبًا ما كانت العروض الترفيهية الشعبية تتحدى كلًا من القوة الاستعمارية وشكلًا متزايد الهيمنة من القومية التي كانت تحاول استيعاب الجميع في سردية موحدة للمقاومة المصرية.

كانت المقاهي من أهم الأماكن اليومية التي تُمارس فيها هذه الاهتمامات. وكبديل للمساجد والحانات، مثّلت المقاهي ملتقىً لأبناء الحي، حيث أتاحت للرجال فرصة اللقاء في أي وقت. وكان روادها يحتسون القهوة والشاي، ويدخنون النارجيلة، ويتبادلون الأخبار والأحاديث. وكان هؤلاء رجالاً من مختلف شرائح المجتمع، أفراداً من جميع أنحاء الإمبراطورية العثمانية. ولكن مع مطلع القرن العشرين، بدأت الأحياء، وبالتالي المقاهي، تتغير. فمع نمو الأحياء الغربية الجديدة في القاهرة، اجتذبت النخب والطبقات الوسطى الصاعدة، الذين تركوا أحياءهم القديمة - ومقاهيهم - للعمال الحضريين الذين بقوا في المدينة.

بحلول أوائل القرن العشرين، لم يعد الرجال الذين يقضون أمسياتهم مع أصدقائهم في المقاهي يكتفون بالتدخين وشرب الشاي والقهوة، بل كانوا يستمتعون أيضاً بالعروض الموسيقية، وعروض الكوميديين المحليين، والمسرحيات الهزلية التي تُعرض على منصات مرتفعة. وكان الكوميديون والمهرجون (المحبزون أو أولاد ربيعة) والمقلدون (المقلدين) مثل أحمد الفر يقدمون عروضهم في هذه المقاهي. بدأ العديد من الفنانين مسيرتهم الفنية في الأحياء الشعبية، حيث قدموا عروضهم في مقاهٍ مسرحية مثل دار التمثيل الزينبي، ودار السلام، ونادي مصر. كانوا يقلدون الباعة المتجولين والمغنين المشهورين، كما قدموا مسرحيات أصلية عامية برعوا فيها في تقليد اللهجات المحلية. ونظراً لطبيعة التصنيفات غير الثابتة، كان بإمكان الممثل الواحد أن يكون مقلداً أو محبزاً أو كليهما.

تظهر أقدم وأدق الروايات عن المحبزون في كتابات المستشرقين والرحالة الأوروبيين.

وتُقدّم انطباعات المستشرق الفيكتوري إدوارد لين عن المحبزون رؤى مهمة حول محتواها الساخر وشعبيتها، إذ كان مهتمًا للغاية بتصوير الحياة المصرية بدقة وتفصيل.³⁰ وفي وصفه لحفل زفاف، لاحظ لين أن الرجال والفتيان أدّوا أدوار النساء.

وكانت العروض تبدأ بالموسيقى والرقص، تليها فقرة تمثيلية قصيرة قد تنتقد أي شيء، من قمع العمل إلى جباة الضرائب الفاسدين.³¹ في إحدى الحالات، وصف مسرحية عُرضت في "سمر"، وهو عبارة عن دائرة من المتفرجين يؤدي فيها "المحبزون" عروضهم، على غرار حفلات زفاف الفار. تضمنت الفقرة التمثيلية شخصيات نمطية: حاكم إقليمي (ناظر)، وشيخ قرية (شيخ البلد)، وخادمه، وكاتب قبطي، وفلاح (فلاح)، وزوجته، وخمسة موسيقيين. في القصة، يُجلد الفلاح الفقير عوض ويُزج به في السجن لعدم سداده ألف قرش من ديون الحكومة. يطلب من زوجته أن ترشو الكاتب القبطي بالطعام ليضمن إطلاق سراحه، فتوافق. تصل إلى منزل القبطي وتسأله:

«أين المعلم حنا، الكاتب؟» أجابوا: «ها هو جالس». فقالت له: «يا معلم حنا، تفضل بأخذ هذه الأموال، واحصل على إطلاق سراح زوجي». فسألها: «من هو زوجك؟» فأجابت: «الفلاح الذي يدين بألف قرش». فقال: «أحضري عشرين أو ثلاثين قرشًا لرشوة الشيخ البلد».

تأخذ الزوجة الرشوة إلى الشيخ، فيقبلها، ثم يقترح عليها الذهاب إلى الناظر. استعدادًا لذلك، تضع الكحل (خط أسود سميك) على عينيها والحناء (صبغة حمراء) على يديها وقدميها. بعد إتمام طقوس التجميل، تنطلق لرؤية الناظر.

قالت له: "مساء الخير يا سيدي". فسألها: "ماذا تريدين؟". فأجابت: "أنا زوجة عوض، وأنا مدينة له بألف قرش". فسألها مرة أخرى: "ولكن ماذا تريدين؟". فقالت: "زوجي مسجون، وأنا أناشدك كرمك أن تطلق سراحه". وبينما كانت تُلحّ على طلبها، ابتسمت، وأظهرت له أنها لا تطلب هذا المعروف إلا وهي على استعداد لمنحه جزاءً.

على الرغم من أن لين وصف المسرحية بأنها "مهزلة مبتذلة" واعتبرها أدنى من العروض الأوروبية لافتقارها إلى الأزياء والنص المحدد والمنطق، إلا أن تعليقها الاجتماعي لم يغب عنه بالتأكيد. فقد نبهت هذه السخرية جمهورها، ولا سيما والي مصر العثماني، محمد علي باشا، إلى معاناة الشعب في مواجهة هذا الفساد.³³ لم يكن اهتمام المسرحية بالمشاكل الاجتماعية المعاصرة فريدًا من نوعه. فكما يشير المؤرخ فيليب سادغروف، "ظهر تصوير مصائب الجماهير المضطهدة، وهجمات الممثلين على المسؤولين الفاسدين، والطبقات الحاكمة المتغطرسة، والضرائب الباهظة" في مسرح العرائس (الكراغوز) وأنواع أخرى من

المسرحيات الهزلية قبل مطلع القرن العشرين بفترة طويلة.³⁴-

مارس الفنانون المصريون ما تُشير إليه دينا أمين بـ"سياسة اللاواقعية"، أي أن عروضهم احتضنت العبثية والخيال والفكاهة والتطهير. برزت هذه العناصر في عروض الشوارع التي كانت تُسمى "لُعبات" (مسرحيات قصيرة أو اسكتشات) قبل أن يدخل مصطلح "مسرحيات" (دراما أو مسرحيات) إلى المعجم العربي في القرن العشرين.³⁵ في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، تحوّل مصطلح المسرحية من "لُعبة"، بجذر يعني اللعب أو التلاعب أو الخداع، إلى "رواية"، بجذر يعني السرد أو الحكاية أو تقديم سرد.

عكس تغيير المصطلحات تحولًا في العلاقة بين الممثل والجمهور: فكلمة "لوبا" كانت تعني المشاركة الجماعية والجسدية، بينما كانت كلمة "ريوايا" تشير إلى أن الجمهور يستمع إلى قصة دون أن يشارك فيها بشكل فعلي.³⁶ وقد مثّل هذا التطور في لغة المسرح تحولًا حدث في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، عندما تم وضع ستارة بين الممثلين والجمهور. ففي السابق، كان المسرح يدمج الجمهور والممثلين في عروض تتضمن ابتكار قصة جماعية متخيلة. وكان الجمهور يجلس أو يقف في دائرة حول الممثلين ويعبر عن آرائه حول الحبكات، ويطالب بالتغييرات عندما لا يرضى عن العروض.³⁷ وقد علّق الرحالة الدنماركي كارستن نيبور على هذا الأمر في أواخر القرن الثامن عشر عندما حضر مسرحية هزلية في فناء منزل في القاهرة. وكتب:

> تدور القصة حول امرأة (يؤدي دورها رجل) تستدرج مسافرًا تلو الآخر إلى خيمتها، وبعد أن تسرق ممتلكاتهم، تطردهم بعصا. وبالمناسبة، سئم الجمهور من تكرار هذا الموقف العبثي لدرجة أنهم أجبروا الممثلين على إيقاف عرضهم في منتصفه.³⁸

قدّم مقلّد الدين أنواعًا مختلفة من الترفيه. فمحمد إدريس، على سبيل المثال، اكتسب شهرته بإتقانه تقليد صوت المغني المصري الشهير والمحبوب الشيخ سلامة حجازي. كان حجازي معاصرًا لإدريس، رجلًا من عائلة فقيرة، وقد أوصله صوته إلى الشهرة في عالم المسرح الأفندي. بدأ تقليد إدريس لحجازي كهواية، لكنه سرعان ما تحوّل إلى مهنة بدوام كامل، مما يشهد على شعبية إدريس (وحجازي) الواسعة.

بدأ عمل إدريس في حي سيدنا الحسين الشعبي بحفل ناجح عام ١٩١٢ في نادي مصر. عندما دعت فرقة ارتجالية جديدة فرقة إدريس للغناء بين فصول عروضها، انبهر إدريس عندما وجد أنهم يؤدون دون نص مسرحي ودون مُلقِّن.^{٣٩} وفي غضون عام، كان إدريس يؤدي عروضه.

لم يقتصر دوره على فترات الاستراحة بين الفصول، بل شارك أيضًا كعضو في الفرقة. وإلى جانبه، لعب كبير الكوميديين، حافظ عباس، دورًا متكررًا كخادم يرتدي بيجامة بخمسين لونًا، وطربوشًا مدببًا يشبه قبعة المهرج، وشاربًا نصفه مرفوع. كان الجمهور يدرك أن الشخصية والمظهر كانا على الأقل إشارة إلى الممثل المعروف جورج دخول، الذي لعب أيضًا دور خادم بشارب نصف مرفوع. لاقت عروض دخول رواجًا كبيرًا بين العامة، حتى أنها ألهمت العديد من المقلدين، الذين عدّل الكثير منهم مسرحياته لتصبح أكثر فجورًا وإثارة للشهوات. حتى أنهم أجبروا دخول على الإشارة إلى شخصيته المسرحية السورية، كامل، باسم كامل الأصلي، أو كامل الأصيل، حتى لا يُظن أنه نسخة مقلدة.

يبدو أن التقليد كان سمة شائعة في فنون الأداء الشعبي. فإدريس، على سبيل المثال، كان يؤدي عروضه في مسارح روض الفرج الصغيرة والرخيصة، وفي الريف، وفي حفلات الزفاف. وقد مثّل مع عدد من المقلدين المعروفين، وأبرزهم أحمد فهيم الفار. إلا أن إضافة اسم "فهيم" تشير إلى أنه لم يكن هو نفسه الفار الذي ذُكر سابقًا في حفلات الزفاف. في الواقع، وكما هو الحال مع دخل، كان هناك أكثر من أحمد الفار، وليس من الواضح ما إذا كان فهيم الفار هو "الأصلي" أم "نسخة" من الفار.⁴⁰ ومع تنقل فنانين ونسخ فنانين مثل إدريس ودخل والفار في أنحاء مصر، كانوا جزءًا من عملية تداول ثقافي ساهمت في تشكيل التصورات الشعبية عن أنفسهم ومكانتهم في المجتمع المصري الأوسع.

لم يكن المسرح العربي وعروض الشعبي حدثين منفصلين تمامًا. فعلى سبيل المثال، ألهم تأثير المسرح الغنائي العربي إدريس لتقديم موسيقى الممثل والمغني سلامة حجازي في مقاهي الأحياء الشعبية. كما أضاف جورج دخول عناصر من الميلودراما الموسيقية إلى عروض فرقته في المقاهي.⁴¹ وبالمثل، أثرت عروض الشعبي على المسرح الرسمي. حضر ممثلون وكتاب محترفون، مثل محمد حسني (عضو فرقة حجازي) والكاتب المسرحي والصحفي المصري يعقوب سنو، عروضًا شعبية وتأثروا بها.⁴² وقد دفع اطلاعهم على المسرحيات الشعبية كتّابًا مسرحيين سوريين في مصر، مثل أبو خليل القباني، إلى إضفاء الطابع المصري على مسرحياتهم من خلال تضمين الموسيقى والغناء ومسرح العرائس على خشبة المسرح.⁴³ واستلهم كل من الكوميديين نجيب الريحاني وعلي الكسار مسرحياتهما الأولى من مسرح الشارع.⁴⁴ بل إن سيرة الكسار تذكر التأثير النقدي للمحبزون، الذين أسرت عروضهم قلبه في

طفولته.⁴⁵ وبشكل عام، دمجت العروض المسرحية العربية، ولا سيما الكوميدية، تقليد اللهجات واللكنات والسلوكيات والحركات الشعبية في عروضها.

ساهمت الحبكات البسيطة، كتلك الموجودة في مسرح العرائس ومسرح الظل، في جعلها مألوفة لدى الجماهير، على الرغم من أنها كانت مرتجلة
أيضاً.

لذا، كانت متغيرة. لم تكن للقصص ذات الحلقات المتفرقة تسلسل منطقي واضح، وتركزت أحداث المشاهد التمثيلية على مغامرات الشخصيات الرئيسية وتقلبات حظوظها، لا على تطور شخصياتها.⁴⁶ استمدت الفكاهة في المشاهد الساخرة من تقليد اللهجات واللكنات والسلوكيات، وكانت الأزياء بسيطة.⁴⁷ جمع الممثلون بين الجد والهزل، وكان يُتوقع من الجمهور أن يغني مع الشخصيات، ويلعن الأشرار، ويتفاعل بحرية مع المؤدين، معبرين عن موافقتهم أو استنكارهم كما جرت العادة في عروض الشارع.⁴⁸

في السنوات التي سبقت الحرب العالمية الأولى، ازداد دمج مسرحية الفصل المذكر في المسرح العربي، حيث كانت تُعرض بين الفصول أو في نهاية المسرحيات الجادة. استمد هذا النوع الشعبي من تقاليد مسرح العرائس وخيال الزيل، ولكنه عكس اهتمامات محلية واستخدم لغة وفكاهة معاصرة. كان نوعًا من السخرية الاجتماعية والسياسية اللاذعة، يُؤدى بمزيج من اللغة العربية العامية واللغة غير المفهومة. وامتلأت هذه المسرحيات القصيرة بشخصيات نمطية، مثل الخاطب، والأجنبي، والفلاح، والتركي، والقبطي، والمخادع.⁴⁹ ورغم أن هذه المسرحيات ظهرت لأول مرة في عروض الشوارع والمقاهي، إلا أن إعلانات المسرح العربي التي كانت تُنشر يوميًا بين عامي 1900 و1914 كانت غالبًا ما تُشير إلى وجود فاصل موسيقي تقليدي ومسرحية الفصل المذكر كجزء من الإنتاج.⁵⁰ وعادةً ما كانت الإعلانات تُدرج أسماء المسرحيات وتواريخها، والفرق التي تُقدمها، وأسماء الموسيقيين وعازفي الفصل المذكر. وقد نشرت الصحف، بما فيها صحيفة مصر القبطية، وصحيفة الوطن المدعومة من الحكومة، شجعت صحيفة المقطم، المدعومة من بريطانيا، وصحيفة المؤيد القومية، القراء على حضور العروض. تضمنت الفواصل الموسيقية التقليدية استخدام آلات مثل الربابة (غيتار ذو وترين أو ثلاثة)، والطبلة، والرق.⁵¹ غنى بعض الفنانين ألحانًا مرتجلة أو قلدوا ألحان مطربين أكثر شهرة. غالبًا ما كان سلامة حجازي يُدرج فصل المذكر في مسرحيات فرقته. اختتمت نسخه من هاملت وعايدة بفصل المذكر، على الأرجح لتخفيف حدة الجو.⁵² كما ظهر فصل المذكر في إعلانات مسرحيات جمعية التمثيل العربية، وإسكندر فرح، والجمعية القبطية، وفرقة عكاشة، وحتى في عروض الطلاب الهواة.⁵³ كما أدرج سليمان القباني، قائد الفرقة السورية، فصل المذكر في فترات الاستراحة أو نهايات مسرحياته الرسمية.⁵⁴

كان لقرار تقديم فصل ذكر في نهاية المسرحية دوافع ثقافية وتجارية. فقد أدركت

الفرق المسرحية أن الكوميديا تجذب جماهير أكبر من التراجيديا.⁵⁵ ولإرضاء الجمهور، صرّح كتّاب مسرحيون مثل طنيوس عبدو، الذين اقتبسوا الدراما الأوروبية للجمهور المصري، بأنهم اضطروا إلى تغيير المسرحيات لمنحها نهايات سعيدة. ففي نسخة عبدو من مسرحية هاملت لشكسبير، يعيش هاملت وينتصر في استعادة عرش الدنمارك.⁵⁶ ولعلّ تضمين فصل ذكر في نهاية المسرحية الجادة كان وسيلة أخرى لتشتيت انتباه الجمهور عن النهايات المأساوية. كما أنه، ربما دون قصد،

دمجت عناصر من الثقافة الشعبية في مفاهيم أفندي عن الهوية المصرية الأصيلة. وقد أضفى فصل المذكر روح الدعابة الشعبية على المسرح الأفندي، ولاقى ذلك استحسان الجمهور.

كان بعض الحضور يرتادون المسرحيات أحيانًا لمشاهدة الفصل المذكر وليس للعرض الرئيسي. فعلى سبيل المثال، كان محمد ناجي، وهو فنان فصل مذكر شهير للغاية، يظهر غالبًا على خشبة المسرح في نهاية مسرحيات حجازي والشيخ عطا محمد. وقد علّق معجبوه بأنهم كانوا يحضرون المسرحيات خصيصًا لمشاهدته، ولا يغادرون حتى يُقدّم عرضه.⁵⁷ وبفضل شهرة ناجي، كان يُضمّ إلى فرق المسرح في رحلاتها إلى دمشق وبيروت خلال جولاتها في المنطقة.

من المفارقات، أنه إذا كان المسرح العربي يهدف إلى تثقيف الجمهور بقدر ما يهدف إلى الترفيه، فإن الفصل المذكر تناقض هذه العملية في كل منعطف تقريبًا. فقد كانت فوضويته المبتذلة وخياله الجامح نقيضًا تامًا للعقلانية النصية المنظمة للمسرح الأفندي. كان المسرح العربي منخرطًا بشدة في ترسيخ وتمثيل وتبني وتعزيز معايير برجوازية مصرية معينة. وقد حرص كتّاب المسرح الأفندي على تمييز أنفسهم ومسرحياتهم عن التأثيرات الشعبية، بينما أسسوا أنماطًا جديدة للأداء احتضنت عناصر حديثة من المسرح الأوروبي، ودمجتها مع ما اعتبروه تقاليد مصرية أصيلة. كان هذا التمييز دقيقًا ولكنه جوهري، إذ استخدمت الأفندية المسرح لتشكيل هويتها وتحديدها، تمامًا كما سعت إلى تشكيل المصريين والهوية المصرية وتحديدها على صورتها. كان الهدف من المسرح تعليم المشاهدين قيمة العمل، وأن يكون نقيضًا ماديًا للمقهى، الذي كان يُنظر إليه بازدراء متزايد من قبل الأفنديين باعتباره مكانًا للفساد حيث تُهدر فيه طاقات المصريين وأموالهم على المخدرات والكسل. وعلى النقيض من ذلك، كان المسرح مكانًا للتطوير الذاتي، ومساحة تستطيع فيها العائلات حضور عروض تثقيفية ومُفيدة.⁵⁸

في مسارح الشوارع والمقاهي، كان الجمهور يدرك دوره المحوري في العروض. فكانوا يقاطعون بصيحات الثناء والرفض، ويتفاعل معهم الممثلون طوال مشاهد أدائهم. ورغم أن هذا النوع من التفاعل تراجع مع ظهور المسرح ذي الإطار الأمامي، وأصبح سلوك الجمهور أكثر سلبية، إلا أنه استمر بين العامة. فقد أتاحت الفرصة - بل والطلب - للمشاركة الفعّالة في العرض، ما جعلهم ليسوا مجرد متفرجين سلبيين، بل أعضاءً فاعلين، لا تُعتبر أصواتهم وآراؤهم مهمة فحسب، بل ضرورية لنتيجة المشهد. ويمكن ترجمة هذه العملية التفاعلية إلى أشكال عديدة. فقد تُوفر العروض ملاذًا، ومنفذًا لكبح

جماح المشاعر. ولكنها قد تُوحّد الجمهور أيضًا في قضية مشتركة كعوامل تغيير. فإذا كانت "للثقافات الشعبية والكوميديا قدرة على كل من 'الاحتواء والمقاومة'،" كما هو الحال في...

يتساءل المنظر الثقافي ستيوارت هول: ما الذي سيمنع الشعب من نقل هذا الشعور بالسلطة إلى المجال العام؟

في مطلع القرن العشرين، كان هناك ثلاثة على الأقل من أحمد الفارس في القاهرة. اشتهر كل واحد منهم، وهو "الفار" كما يُترجم اسمه، بتقليد أصوات الحيوانات، والعزف على آلات موسيقية كالربابة، وإلقاء مونولوجات كوميدية، وتقديم مسرحيات أصلية.⁶⁰ اتخذ أشهرهم لقب "أفندي" واتخذ اسم "فهيم" كاسم أوسط لتمييز نفسه.⁶¹ معظم المعلومات عنه مستقاة من معاصره، الكاتب البارز محمود تيمور، الذي أشاد بموهبة أفندي الفارس الفطرية في التمثيل، وأشار إلى أنه كان يؤدي عروضًا مع فرقتي إسكندر فرح وسلامة حجازي، اللتين كانتا تحظيان بشعبية واحترام كبيرين في مطلع القرن العشرين. وأضاف الناقد الثقافي المعاصر علي الراعي أن أفندي الفار "كان يرتدي ملابس فرانكية ويشرب مع العيان [ملاك الأراضي الأثرياء] ... وكان يتفاوض على العقود في بار اللوا". وكان "بارعًا جدًا في العزف على المزمار والقربة والربابة في الحي، ويلقي مونولوجات كوميدية ويمثل" في مسرحيات أصلية ساخرة وهزلية.

بدأت الإشارات إلى واحد على الأقل من آل فار بالظهور في المجلات عام ١٩٠٧. أحد الإعلانات عن أداء أحد آل فار لفصل ذكري على المسرح العربي لم يذكر "فهيم" أو "أفندي"، وبالتالي قد يشير إلى آل فار غير الأفندي. روّج الإعلان لأمسية خاصة من المسرحيات والغناء والأفلام.^{٦٢} مع ذلك، تشير بعض الإعلانات الأخرى صراحةً إلى "آل فار، أفندي". ففي ١٣ أغسطس ١٩٠٧، على سبيل المثال، قدّم الأفندي عرضًا بين فصول مسرحية "زنوبية ملكة تدمر" لفرقة سليمان القردحي.^{٦٣} كما "أضحك الناس" في الاستراحة بين فصول مسرحية "افتتاح الأندلس"، التي كتبها زعيم الحزب الوطني الراحل آنذاك، مصطفى كامل.^{٦٤} حظيت مسرحية أصلية في الإسكندرية من تأليف أفندي آل فار بتغطية إعلامية أوسع. في عام ١٩١٠، قدّم عرضًا في كازينو بمحطة قطار الرمل القديمة، وهو مكان كان يجذب "الرجال الأنيقين ومحبي الفكاهة"، وفقًا لمجلة المؤيد. في تلك الليلة، قدّم الفار مسرحية "مضحكة جدًا" من ثلاثة فصول بعنوان "الشيخ العنيد". ويستمر الإعلان الحماسي: "غدًا سيقدم مسرحية أخرى مشابهة لها"، ويحث الكاتب "الناس على اغتنام الفرصة لمشاهدة هذه المهزلة التي لا تُقدّر بثمن".

لا يُعرف الكثير عن مُؤدّي حفلات الزفاف المعروف باسم الفار. فباستثناء بعض الملاحظات التي تصف فرقته المكونة من اثني عشر فردًا، وإمّاته الضخمة، وزعبوته،

يصعب العثور عليه في الذاكرة التاريخية. ولذا، فإن اكتشاف مجموعتين من المخطوطات المطبوعة - إحداهما في مكتبة ليدن والأخرى في الأوراق الخاصة للمستشرق كورت مونزل في منتصف القرن العشرين - لخمسة
من

تُقدّم مسرحياته لمحة نادرة عن عالم الفار وعالم الأداء الشعبي اليومي.66

بما أن المسرح الارتجالي غير نصي في معظمه، فإن تسجيل هذه المشاهد التمثيلية أمرٌ غير مألوف. يحتوي كلا النسختين على نصوص لنفس المسرحيات الخمس، إلا أن نسخة ليدن (L) مجلدة وأطول بكثير من نسخة مونزل (M). يرجح مانفريد وويديتش وجاكوب لانداو، الباحثان اللذان جمعا ونشرا النصوص معًا، أن ناسخ نسخة مونزل الأقصر ربما يكون قد لخص ببساطة أجزاءً أُخبر عنها ولم يرها، أو أنه اختصر ما رآه.⁶⁷ تحمل مخطوطة مونزل علامة واضحة على أنها مجموعة من مسرحيات الفار القصيرة (لُعب) لحفلات الزفاف، بينما تحمل مخطوطة ليدن علامة على أنها بلديات الفار، وهي كلمة غير شائعة، يُرجح أن أصلها يعني "القصص الشعبية".

تشترك جميع النصوص في سمات معينة. فجميعها تبدأ وتنتهي بمقدمات مفاجئة، تاركةً الجمهور متشوقًا للمزيد. وتتخلل الحوارات تورية، وأخطاء، وسوء فهم، وفظاظة، وتلميحات، وكلها عناصر أساسية في فكاهة المشاهد. كما تتضمن كل منها فواصل موسيقية و/أو راقصة.

تستخدم جميع المسرحيات القصيرة نماذج أولية راسخة في مسرح الظل. فمثلاً، تدور أحداث "رواية ابن البلد" في القاهرة، وتضم شخصيات مثل الغريب، وهو من الإسكندرية. ويختلف هذا المصطلح عن "خواجة" الذي كان يُطلق على الغرباء الأوروبيين. يهتم الغريب بالحشيش والكوكايين والنساء الجميلات، وتستغله إحدى النساء اللواتي يقابلهن وتستولي على أمواله بسهولة. وفي وقت لاحق من المسرحية، يتعرف الجمهور على شرطي يهتم بمغازلة المرأة نفسها أكثر من اهتمامه بأداء عمله. وتتمثل محاولته لإغواء المرأة في إبراز بساطته، مصرحاً بأنه يفضل "العدس والفلافل" على اللحم والأرز.

من بين شخصيات مسرحيات الفار الأخرى، شيخ يعرض مساعدة زوج على التعامل مع زوجته المُشاكسة. يشكو الزوج من أنه خلال استراحة الغداء، اشترى خضراوات ولحمًا وأحضرهما إلى المنزل، ليجد زوجته غائبة. وعندما تعود بروايات متضاربة عن مكان وجودها، يضربها، لكنه سرعان ما يكتشف أنها مسكونة بعفريت (جنّ قويّ أو روح). يفشل الشيخ في طردها، لكنه يوافق على مساعدتها في الحصول على الطلاق. تنتهي المسرحية بمشاجرات عنيفة بين حماةٍ سليطة اللسان، والزوجة، والزوج.

في اسكتشات الفار، الجميع هدف للسخرية. رجال الشرطة مهملون لكنهم ساحرون، والبدو متوحشون، والأوروبيون مستغلون لكنهم حمقى، والنساء ضحايا مغرية. تدور القصص عادةً حول العلاقات الشخصية في مواقف يومية (في الغالب):

الزواج، الحب، الطلاق، الشهوة، السرقة، الخيانة، والمساومة. هذه قضايا قريبة من الجمهور.

تتضمن مسرحية "رواية الشيخ الطروقي والمرأة وزوجها" إشارةً إلى التغيرات التي أحدثتها التكنولوجيا. تقول الزوجة في المشهد التمثيلي: "لا وجود للعفريت في هذا الحي". ويضيف الفار: "منذ بناء الترام، انتشروا في أرجاء المدينة".⁶⁸ كان صرير المعدن الصادر من الترام كافيًا لإثارة الرعب في المدينة.

تثير نصوص الفار العديد من التساؤلات، أهمها: لماذا سُجّلت؟ من سجّلها، ولمن؟ وكيف تُقارن النصوص ببعضها؟ لا شك أن النصوص المطبوعة لا تُقدّم سوى لمحة عمّا كان يُؤدّى فعليًا، إذ كان الممثلون يستلهمون من الجمهور ويرتجلون الحوارات والنهايات. وكما يُشير الباحث جيمس سكوت، فإن الثقافة الشفوية لا تملك نصًا أساسيًا تختلف عنه أو تتفق معه. ونتيجةً لذلك، فهي تُحقق "غموض الملكية الجماعية، إذ تُعدّل وتُنقّح وتُختصر باستمرار، أو حتى تُتجاهل".⁶⁹ وقد جعلتها طبيعتها الارتجالية قابلةً للتكيّف مع مختلف المواقع والظروف، من المسرح إلى الأفنية الخاصة. ومع تغيّر الجمهور والسياقات، اختلف محتوى الفصل المذكر أيضًا. وقد سمحت مرونته بتشكيله ليناسب طيفًا واسعًا من الأذواق. لذا، يجب اعتبار نص الفصل المذكر مرنًا ومفتوحًا (كما كان يستخدمه المحبّزون والمقلدون) لا نصًا جامدًا. ومع ذلك، فإن قراءة متأنية للمسرحيات القصيرة تكشف تفاصيل عن رغبات الشعب، وخيالاته، وفكاهته، وإحباطاته.

يبدأ الفصل المذكر "رواية الساعدي" برجل من الساعدي، من جنوب مصر (الأعلى)، في القاهرة يشكو من قلة كرم الضيافة في المدينة. لكن سرعان ما تدعوه امرأة بدوية للإقامة في منزلها، وتتوالى عدة حوارات متقطعة وغير مترابطة بين الساعدي والمرأة وزوجها. في أحدها، يكشف الساعدي أنه كان يعمل سابقًا على السفن، لكنه لم يعد قادرًا على ذلك لأن "البحر جاف".⁷⁰ ويشرح أنه أنفق كل أمواله، وأنه يجيد سبع لغات، وأنه في القاهرة لأن زوجته سترفع دعوى طلاق ضده.⁷¹ ثم ينام فجأة وبشكل غير مفهوم، لكن الزوج (الذي يؤدي دوره الفار) يوقظه فجأة ليتهمه بسرقة المال. يسأل الساعدي: "عملة فرنسية أم فضية؟"، مما يؤدي إلى جولة أخرى من الإهانات السريعة وغير المنطقية بينهما.

يتحول الموضوع فجأةً إلى نقاش حول ملابس الساعدي. يساوم شخصية الفار الساعدي لشراء بعض ملابسه، لكنه يرفض الدفع إلا بوجود ضامن. يوافق الساعدي وينطلق للبحث عن ضامن، ويعود برفقة رجل يتضح أنه لص.-

شريكه السابق. يتآمر الاثنان معًا لاستعادة الملابس من الزوج.⁷² في النهاية، يرغب السعيدي في الخروج من هذا الموقف. يقول: "هيا بنا نستمع إلى الزعيم"، وتنتهي المسرحية بأغنية.⁷³

لا يُمكن لملخص المسرحية أن يُجسّد النزعة العبثية التي تسري فيها. ففي مقدمة مسرحية "يا طليع الشجرة"، أوضح الكاتب المسرحي المصري توفيق الحكيم (1902-1986) أهمية العبثية في فن الأداء المصري في العصور القديمة. كما عرّفها، فإن العبثية هي "التعبير عن الواقع دون واقعية، وبلوغ السخافة واللا منطقية في كل تعبير فني. إنها خلق التجريد للوصول إلى إيقاعات وتأثيرات جديدة."⁷⁴ ثمّ شرح كيف يُوظَّف استخدام اللغة في هذا النوع من الأداء: "عندما تنحرف مسرحية ما عن الواقعية بوعي، فإنها تفقد أي مبرر لاستخدام لغة واقعية مع شخصياتها. لذلك، يصبح الأنسب لأحداثها غير الواقعية لغة غير واقعية، أي لغة أخرى غير لغة المحادثة."⁷⁵ يُعدّ الهراء والتلاعب بالألفاظ من السمات المميزة للفصل المذكر، كما أن عناصر عبثية أخرى، كالتكرار والحوار الدائري، تُشكّل عناصر أساسية أيضًا.⁷⁶ في مسرحية السعيدي، لا يوجد سبب محدد لتسلسل الأحداث. فالسرد الخطي يكاد يكون معدومًا، ولا يوجد تسلسل زمني واضح. ويبدو أن معظم الحوارات تفتقر إلى المنطق. ولكن لم يكن ذلك لمجرد الترفيه. كما يشير الحكيم، كانت هذه الوسائل أدوات فعّالة للتعبير عن واقع وإحباطات ورغبات جمهورها الحضري الشعبي. تكشف اسكتشات مثل "روايات الساعدي" عن وجهات نظر شعبية فريدة حول الهوية والأصالة الثقافية.

كان هذا مختلفًا عن تصويرات الشعب كمستودعات لثقافة شعبية ثابتة يجب الحفاظ عليها كتراث. بل على العكس، تحدّت هذه المسرحية القصيرة، وغيرها من المسرحيات المماثلة، عقلانية وانضباط الحداثة الأفندية. فقد واجه الشعب، ولا سيما عمال المصانع، الحداثة الأفندية بطرق مادية وملموسة. وبدأ الانتقال من اقتصاد قائم على الفلاحين والحرف اليدوية إلى تنظيم المصانع وهيكلها الهرمي بعد حوالي عقدين من التواريخ المحددة لعروض مسرحيات الفار، لكن التغييرات كانت قد بدأت بالفعل.

تطلّب نموذج التحديث المدعوم من الدولة بقيادة الأفندية تثقيف الشعب على مبادئ الانضباط الذاتي والالتزام بالمواعيد والكفاءة. إلا أن هذه العلاقة الجديدة بالوقت لم تُستبدل بالضرورة بالعلامات الزمنية القديمة، كأوقات الصلاة والأعياد الدينية، التي كانت تُقسّم الأيام إلى مكونات ذات معنى. وقد استجاب الشعب لمحاولات الأفندية لتثقيفهم بطرق تراوحت بين التقليد والتلاعب والتهرّب. والحقيقة

أن وصفات الأفندية للحياة العصرية - لا سيما في سياق التصنيع، ولاحقًا، التحوّل إلى الطبقة العاملة - لم تكن كافية.

من شأن ذلك أن يغير الحياة الحضرية بلا شك، ولكن ليس بالضرورة بالطرق التي حددوها.

بينما احتفى الأفنديون بالتقدم العلمي والتكنولوجي، وانتقدوا في الوقت نفسه المعارف والمعتقدات والمفاهيم الشائعة للزمن، استحضروا ما يسميه المؤرخ أون باراك "الإيقاعات المضادة"، أو ردود الفعل غير الخطية ضد تيارات التحديث. انبثقت هذه الاستجابات من "عدم الارتياح لتوقيت الساعة وازدراء معايير الكفاءة الأوروبية".⁷⁷ تلاعبت العروض الشعبية بالإيقاعات المضادة المتمثلة في الدائرية والخرافات واللاعقلانية. لم تكن هذه بالضرورة تأكيدات واعية على أي هوية شعبية موحدة، لكنها مهمة لأنها مثلت مفاهيم وتجارب بديلة للحياة المعاصرة.

لعلّ أبرز ما يُميّز أهل صعيد مصر في رواية الساعدي هو لكنة الساعدي وطريقة نطقه. لا شكّ أن المشاهدين قد سمعوا شخصية الفار تتحدث بلكنة ساعدي مُبالغ فيها. ففي صعيد مصر، يُنطق حرف القاف (الذي يُنطق كحرف "ك" في اللغة العربية الفصحى، بينما يُنطق كهزة حنجرية في اللهجة القاهرة) كحرف "غ" خفيف. فعندما ينطق الساعدي كلمة "فُوج" (أعلى)، بدلاً من "فُوق" أو "فُؤ"، يُمكن التعرّف عليه فوراً كشخص من خارج القاهرة.⁷⁸ وقد تباينت اللغة العامية بشكل كبير تبعاً للمنطقة التي تُتحدث فيها، والطبقة الاجتماعية، وحتى مهنة المتحدثين بها. لذا، فإن نوع اللغة العربية المستخدمة وطريقة نطقها قد تُشير إلى الطبقة الاجتماعية، والأصول، وحتى الدين، أو حتى تسخر منها.

في هذه الفترة من الإنتاج الثقافي الغزير (من صحف ومسرحيات وروايات وموسيقى غنائية، وغيرها)، أصبحت اللغة العامية الخاصة بمصر السفلى، أي من القاهرة شمالًا إلى دلتا النيل، اللهجة الوطنية السائدة. ويشير المؤرخ زياد فهمي إلى أن "ابن البلد الأصيل وحده هو من كان يستخدم اللهجة المصرية ويفهم معانيها المتعددة ودقائقها، وبالتالي يشارك في هذه الثقافة العامية الجديدة واسعة الانتشار". وقد تضمنت الرسوم الكاريكاتورية السياسية والعروض الكوميدية شخصيات أجنبية غير متعاطفة تُخطئ في نطق الكلمات وتقارنها بالنطق الصحيح للشخصيات المصرية المرحة. يؤكد فهمي أن "لهجة القاهرة وثقافتها كانتا طاغيتين - بل مستعمرتين إن صح التعبير - على العديد من اللهجات والثقافات المحلية الأخرى في مصر. وهكذا، كانت اللغة العربية القاهرة الأداة الرئيسية للخطاب القومي المناهض للإمبريالية، وفي الوقت نفسه... فرضت ثقافتها الخاصة على "الأمة"."79

إن تصوير شخصيات السعديين في صعيد مصر، الذين يتحدثون بلهجة مبالغ فيها،

على أنهم "بلهاء ومتخلفون"، أبرز اللهجة القاهرة باعتبارها المعيار الصحيح للكلام.⁸⁰ وقد صُوِّر السعديون على أنهم "آخرون" داخليون، "غير أذكياء، عنيدين، وأقل ثقافة".⁸¹ وفي مسرحية الفار القصيرة، يلعب السعدي دور المهرج - وهو شخصية ساذجة غير قادرة على مواكبة المجتمع الحضري.⁸²

في لحظات أخرى، يظهر دور المخادع - سريع البديهة ومفاوض بارع يتفوق على من حوله.⁸³ فعلى سبيل المثال، رغم حواره الطويل المليء بالإهانات مع الزوج، لا يتضح تمامًا ما إذا كان السعيدي قد سرق المال المتهم بسرقته. يقضي وقتًا طويلًا في التملص من الموقف بالكلام، وينجح في صرف انتباه الزوج عن السرقة، ولو لفترة وجيزة.⁸⁴ وكما يلاحظ الباحث جيمس سكوت: "لا يتطلب الأمر تحليلًا دقيقًا لملاحظة أن الموقع البنيوي للبطل المخادع والحيل التي يستخدمها تشبه إلى حد كبير المعضلة الوجودية للجماعات المهمشة."<up>85</sups>

في الوقت نفسه، ثمة تداخل بين صفات المخادع والأحمق، إذ لا تُعدّان دائمًا فئتين منفصلتين. ويتجلى هذا بوضوح في تبادل الشتائم. ففي بعض الحالات، لا يتضح ما إذا كان السعيدي يُهين نفسه أم الشخصية الأخرى. ويُظهر حوارٌ في مسرحية السعيدي هذا الأمر.

زوج:خنزير!

سا'idi:يا ابن الخنزير، يا بائع! [تعبير سعودي يدل على الانزعاج أو الغضب] الزوج:

قواد!

سا'idi:يا ابن القواد، يا بني! 86

من الممكن في هذا الحوار أن يكون السعيدي يتقبل الإهانة، لكن من المحتمل أيضاً أنه يردها. يكمن الجانب الطريف في التناقض بين هذين الاحتمالين. تُقلب قصص المخادع العلاقات الاجتماعية رأساً على عقب، إذ تسمح للبطل بالانتصار على من هم عادةً أعلى منه مرتبةً اجتماعية، لكن هوية السعيدي المزدوجة كمخادع وأحمق تجعل موقفه أقل وضوحاً، وبالتالي أقل تهديداً.

لا شك أن الفكاهة هي العنصر الأساسي في الفصل المذكر، وقد استُمدّ الكثير منها من "المضحك وغير المنطقي"، كما ذكر الكاتب المسرحي توفيق الحكيم. امتزجت النصوص النثرية والشعرية والغنائية في كل مشهد، ونشأت الفكاهة من سوء فهم الهوية، والمواقف غير المتوقعة، والافتراضات الخاطئة، والفحش، والسلوك الفاحش (أحيانًا بشكل غير مباشر، وأحيانًا بشكل صريح). كما استُمدّت أيضًا من الكوميديا الجسدية والمحاولات العبثية للتغلب على الآخرين عن طريق التوفيق بين الأزواج، والغش، والسرقة، والتلاعب بالألفاظ.

كان قلب الأدوار الجندرية موضوعًا مفضلًا. فعلى سبيل المثال، زوجة الزوجين

اللذين يقيم معهما السعيدي - وليس زوجها - هي من تُصرّ على إقامة السعيدي المسافر معهما في منزلهما.⁸⁷ وبالنظر إلى أن جميع النساء في فرقة الفار كنّ يؤدي أدوارهن رجال، لكان هذا الأمر مضحكًا على عدة مستويات. فبالنسبة لجمهور اعتاد على معيار الفصل بين الجنسين، كانت تصرفات المرأة بمثابة تجاوزات للأعراف. وكان سلوكها "ذكوريًا".

كانت "طهوية" بمعنى أنها تضمنت تفاعلاً علنياً مع رجل لا علاقة له بالموضوع.88 ولكن لأن رجلاً لعب الدور، فقد حوّل ذلك موقفاً كان مصدر قلق حقيقي في مصر المتغيرة إلى شيء مضحك بدلاً من أن يكون تهديداً.

كما برزت روح الدعابة من خلال المبالغة في استخدام التعابير العامية. فالمرأة العربية، على سبيل المثال، تستشهد بالنبي محمد مرارًا وتكرارًا في حوارها مع السعدي. هذه اللغة العامية الشائعة كانت مألوفة لدى العامة الحاضرين، وكان من شأنها أن تُرضي المتدينين منهم. في الوقت نفسه، كان إفراط الزوجة المتعمد في استخدامها يقترب من السخافة. فعندما تتوسل إليه أن يبقى في منزلها، على سبيل المثال، تقول: "أرى أنك متعب، وقد سئمت من صلاة محمد". وبالمثل، عندما توبخه، تقول: "لقد سئم الجيران والجدران من شخيرك، ومن صلاة محمد".

أحيانًا، كان تبادل الشتائم يزيد من طرافة الموقف. ففي إحدى المرات، بين الزوج والسعدي، شتمه الزوج واصفًا إياه بـ"ابن مئة عاهرة". فقال السعدي ببرود: "أنا ابن مئة عاهرة؟". فأجابه الزوج: "نعم". فردّ السعدي: "لا يا بني، أنا ابن عاهرة واحدة".⁹⁰ كان هذا الكلام سافرًا، لكن لم تكن كل الشتائم كذلك. فقد كان أولئك الذين يأخذون أنفسهم على محمل الجد كحُكماء للهوية المصرية الحديثة هدفًا للسخرية.

في حوار آخر حول الأصول، يوجّه السعدي سهامه نحو هوية الأفندي. فعندما يحاول الزوج إهانة السعدي بوصفه بالفلاح، يردّ السعدي: "أنا لا أنكر أنني فلاح، أيها المعارض. أنا فلاح، وابن فلاح. أتظن نفسك ابن جندي؟ أنت فلاح مثلي."⁹¹ كان يُنظر إلى كلمة "فلاح" في كثير من سكان المدن على أنها تعني التخلف والجهل والاضطهاد والخضوع.⁹² لكن السعدي يذكّر الزوج بأن جذوره - كجذور معظم المصريين - هي أيضاً فلاحية. يتقبّل السعدي الجذور التي يرفضها الأفندي، ويذكّره بأن طليعة مصر الحديثة، رغم ابتعادها عن جذورها الريفية والفلاحية، تدين بوجودها لها. كان هذا نقداً لتظاهرهم.

في حوار لا يُنسى، أبدى الزوج رغبة شديدة في شراء عباءة السعيدي، وهي رداء مصري جنوبي يُسمى الزعبوت، وطربوشه، وهو قبعة يرتديها الأفنديون للدلالة على مكانتهم الاجتماعية. سأل الزوج السعيدي إن كان للزعبوت فائدة أخرى غير ارتدائه، فأجاب السعيدي: "إنه مفيد للأفندية؛ إذ يمكنهم لفه حول أعناقهم، فتقوم القمل الموجودة فيه بحكّهم بدلًا من استخدام أيديهم".⁹³ ثم سأل السعيدي عن فائدة الطربوش وكيفية تثبيته على الرأس. فأجاب السعيدي: "تضع الطربوش، ثم

تربط الرباط حول رقبتك... عندها سيكون مناسبًا تمامًا".⁹⁴ "لا يُقدّر بثمن"، هكذا علّق الزوج. مع أن الطربوش - الذي لا يحتوي على أربطة - يُعدّ علامة على...

في ظلّ مكانة الأفندي، يُسيء الزوج إليها لجهله بكيفية ارتدائها أو حتى معناها. في الوقت نفسه، يصبح الزَعْبَط، رمز المصريين الأعلى، مرغوبًا فيه عندما يعلم الزوج أن الأفندي قد يجده مفيدًا لحكّ رقبته. بالنسبة للأفنديين الذين يسعون للتوفيق بين أصولهم الريفية وتشكيل هوياتهم الحضرية الحديثة، كان لاختيارهم للملابس أهمية بالغة. فكرة ارتداء الزَعْبَط مع الطَرْبَش كانت تناقضًا تامًا، وتشير إلى أن الزوج، وهو بدوي وغريب عن القاهرة، يحاول التصرّف كأفندي دون فهم حقيقي لمعناه.

مع أن الهدف من هذه الحوارات كان إثارة السخرية من ادعاءات الأفندية، إلا أن العرض أكد أيضاً وجود الأفندية كجماعة اجتماعية متماسكة وموحدة. وبشكل عام، تصوّر المسرحية الأفندي كشخصية جادة، تُولي اهتماماً أكبر لهويتها المدنية من جذورها الريفية، وتُميّزها خياراتها في اللباس عن غيرها. وقد جسّدت المسرحيات الشعبية التي مثّلت الأفندية عناصر من المثل الأعلى للأفندية، حتى وإن كانت تسخر منها.

ترى عالمة الأنثروبولوجيا سوزان سايزر أن النجاح في الكوميديا "يفترض إلمام الجميع بالخطابات الأخلاقية المتعلقة باللياقة والابتذال، وأيديولوجية الفصل بين المجالات... وهي أمور لا تُضحك عادةً".⁹⁵ في الواقع، افترضت هذه المشاهد الكوميدية أن الجمهور يمتلك معرفة محلية واسعة لفهم فكاهتها. كما أن تجاوز الأعراف الاجتماعية - كشخصية المرأة البدوية الجريئة، والسرقة، واستخدام اللغة البذيئة - يُعيد التأكيد على أهمية تلك الأعراف.⁹⁶ وقد زادت طبقات المعنى من تعقيد نظرية الكاتب الكوميدي المصري أمين صدقي القائلة بأن "النكتة لا تكون مضحكة إلا إذا فهمها الجميع تمامًا".⁹⁷ بدلاً من ذلك، قد تنبع الفكاهة من أي مستوى من مستويات الفهم، بعضها أقل سهولة من غيرها.

يُعدّ التلاعب باللغة مثالًا واضحًا على ذلك. فقد جعل استخدام الفار للتورية بعض الحوارات بين الشخصيات مسيئة ومضحكة في آنٍ واحد.⁹⁸ إلا أن فهمها تطلّب إلمامًا أكبر باللغة العربية العامية مقارنةً بالشتائم المباشرة. في إحدى حالات التورية (أو التورية الثلاثية)، يحاول السعدي مدح الزوج بسؤاله: "يا ذكي [ضحية]، من أين أنت؟" لكن كلمة "ضحية" تعني أيضًا كارثة أو مصيبة، فيردّ الزوج، الذي يفهم الكلمة بهذا المعنى، بغضب: "المصيبة نفسها التي ستعيدك إلى قريتك!" "أوه، شكرًا لك"، أجاب السعدي، وقد فهم كلمة "الداهية" مرة أخرى بطريقة مختلفة: "السفر على بساط طائر ملعون [الداهية] سيكون أفضل بكثير من السفر بحرًا".⁹⁹ يكمن الجانب الفكاهي في هذا الحوار على عدة مستويات،

أبرزها سذاجة السعدي وذكاء التلاعب باللغة.

على مستوى أعمق، كان الأمر مضحكًا لأنه نابع من تجاوز حدود اللغة الدارجة. استخدام تلك المصطلحات دون شرح كان يفترض أن الجمهور على دراية بها، ويدرك أنها بذيئة، بل وربما مبتذلة، ومع ذلك يجدها مضحكة. كان الجمهور يفهم المزحة لأنهم كانوا يدركون تمامًا تجاوز الأعراف. لكي يكون المرء مصريًا أصيلًا، عليه أن يتجاوز ادعاءات النخبة، وأن يفهم الدعابات أيضًا.

يحدث أمرٌ غريب في المخطوطة الطويلة (L). في منتصف المسرحية، يلتقي السعيدي (المشار إليه هنا باسم "أحمد") وصديقه الحنفي في متجر. في لحظة ما، يسأل أحمد، أو الفار، الحنفي: "ألا ترى كم نحن متخلفون وكيف يسخر منا الناس؟ لقد أصبحنا أدنى شأناً - هذا ما يقوله الأجانب. أليس هذا مهيناً؟" يجيب الحنفي: "لكن ما الذي فعلناه لنستحق ذلك؟ نحن نعيش حياتنا فحسب... نحن منعزلون... لماذا لا يتركوننا وشأننا؟ هل يريدوننا أن ننخرط في العالم مثلهم؟ مجانين، نركض هنا وهناك، نتذمر مما كتبته الصحف... هل يظنون أنفسهم خالدين؟" يعترض أحمد قائلاً: "سامحني، لكن موقفنا هو ما أعاقنا." لم يقتنع حنفي، وغضب أحمد عندما ذكر حنفي متعة تدخين الحشيش، فوبخه قائلاً: "ليتك تنسى هذا الهراء وتهتم بما هو مهم. حاول أن تختلط بالأجانب... افهم كيف يمارسون تجارتهم، وافتح متجراً مثلهم، أليس ذلك أفضل؟" ودعا إلى قيادة هذه الإصلاحات من قبل طليعة المجتمع الحضري. ويرى الفار أن المصريين بحاجة إلى التعلم من الأوروبيين.

على مدى ثلاثة عشر صفحة من النص، يتلاشى الفكاهة وتبرز رسالة أخلاقية: العمل والنظام والانضباط، لا الحشيش، هي ما سيجعل البلد - وشعبه - عصريًا ومتحضرًا. كان رضا حنفي عن قضاء الوقت في عالم محدود من الأصدقاء والعائلة والعمل والحشيش، وفقًا لأحمد، سببًا لتخلف مصر. من أجل التقدم، كان على المصريين محاكاة الأوروبيين بدلًا من انتقادهم. ثم، فجأة، تعود المسرحية إلى فكاهتها العبثية الدائرية. كيف يمكن التوفيق بين هذه الرسالة وبقية المسرحية؟

قد يُجادل البعض بأن الطبيعة الارتجالية للعروض الشعبية تجعل من المستحيل أن يكون عرضان متطابقين تمامًا؛ لذا فمن المنطقي أن تختلف مخطوطات عرضين منفصلين لنفس المسرحية. لكن إدراج عنصر مطوّل ذي طابع أخلاقي وتثقيفي في أحد النصوص يُعدّ اختلافًا كبيرًا لا يُمكن تجاهله. لفهم هذا الاختلاف بشكل أفضل، لا بد من التساؤل عمّن كتب المخطوطات ولمن كُتبت.

كما يوضح وويديتش ولاندو، فإن مخطوطة L مجلدة ومعاد تجليدها.

مُجلّدة على ورق عالي الجودة يحمل العلامة المائية للحكومة المصرية. توفر علامات عربية عامية حمراء في الهوامش توجيهات وتوضيحات في مواضع مختلفة. يشير ملصق على الغلاف الخلفي يحمل اسم مُجلّد الكتب (رودولف بريلر) إلى أن المخطوطة L سُجّلت لجمهور من المستشرقين في أوروبا. لم تكن المخطوطة M مُجلّدة، ولكن عُثر عليها في مكتبة مستشرق بريطاني يُدعى كورت مونزل، عاش في القاهرة في منتصف القرن العشرين. يخلص لاندو وويديتش إلى أنه لا بد أن يكون نُسّاخ مصريون مُكلّفون قد سجّلوا كلا النصين.

تناقضت محتويات الصفحات الثلاث عشرة الإضافية في مخطوطة "ل" مع بقية المسرحية، سواءً من حيث الأسلوب أو المضمون. وقد عكس قرار ناسخ "ل" بإضافة حوار حول فضائل العمل الجاد وصفات أفندي لتحديث مصر. في الواقع، اقتبس النساخ المقاطع الأخلاقية في هذه الصفحات مباشرةً من كتابات المصلح والناشط السياسي والصحفي الرائد عبد الله النديم.¹⁰¹ في أواخر القرن التاسع عشر، اشتهرت كتابات النديم الساخرة ومسرحياته بانتقادها اللاذع للتفاوتات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية في مصر. وقد استخدم كتاباته، إلى جانب أعماله الخيرية، لرفع وعي المصريين بالمشاكل الداخلية، مع تشجيع المقاومة ضد الخديوي إسماعيل، ولاحقًا ضد الاحتلال البريطاني.

كان كل من النديم والكتبة الذين دوّنوا مسرحيات الفار من المهنيين الحضريين المتعلمين، أي تجسيدًا لمفهوم الأفندي. ولذا، فإن قرار الكاتب بإدراج كلمات النديم في مسرحية الفار، بغض النظر عن النية، قد رسّخ حرفيًا قواعد الأفندية ومفهوم الاحترام في السرد الشعبي. ولا يوجد مثال أوضح من هذا على مدى كون صياغة الهوية المصرية وتمثيلها عملية حوارية بالمعنى الباختيني: فقد كانت ديناميكية وتفاعلية.¹⁰²

ساهم فنانو الشعب الذين سطع نجمهم في إثراء الحوار الشعبي بطرق أخرى. فقد بدأ فنانون مثل أحمد الفار (بنسخته الأفندية) واثنين من أشهر الكوميديين المصريين، علي الكسار ونجيب الريحاني، مسيرتهم الفنية في المقاهي بتقديم عروض الفصل المذكر قبل انتقالهم إلى خشبة المسرح العربي.¹⁰³ وسجل الفار (بنسخته الأفندية) عدة أسطوانات 78 دورة مع شركة بيدافون للتسجيلات.¹⁰⁴ ومما لا شك فيه أن التسجيلات وسّعت نطاق وصول صوت الفار إلى جماهير لم تكن حاضرة في العروض الحية. في الوقت نفسه، قدم كل من الكسار والريحاني عروضهما في شارع عماد الدين، وحققا شهرة وثروة

مكّنتهما في النهاية من افتتاح مسارحهما الخاصة المتقابلة. وهتف الجمهور لشخصياتهما المتكررة، عثمان الباسط وكيش كيش بك، وهما شخصيتان كوميديتان مستوحتان من الشخصيات النمطية في عروض الشعب. أدى تكرار ظهور شخصية الأفندي في هذه المشاهد التمثيلية إلى إضافة الأفندي إلى قائمة الشخصيات النمطية المعروفة التي يسهل على الجمهور التعرف عليها.

كانت العروض منظمة ومتوقعة. مزجت بين الفلاسم المذكر والهزل والفودفيل في سياق جديد هو المسرح ذي الإطار، وجذبت كلاً من الشعبيين والأفنديين. سمحت شهرة الفنانين وتنقلهم - من الشارع والمقاهي إلى المسرح ذي الإطار - للأصوات الشعبية وروح الدعابة لديهم بإضفاء طابع مميز على فضاءات الأفنديين، وبالتالي دمجها في مُثُلهم الأفنديين للهوية المصرية. تُظهر هذه العروض أن الهويات المصرية الحديثة لم تُفرض قط من أعلى إلى أسفل. ففي سخريتهم من المُثُل المهيمنة، كافح الفنانون الشعبيون مع دمج الهوية الأفندية والمصرية، بل وعززوا هذا الدمج.

كانت عبارات فناني الشعب الفاحشة والذكية تهدف إلى صدمة الحساسيات البرجوازية وإثارة ضحك الجماهير التي شملت الجميع، من الرعاة الخاصين إلى الطبقات العاملة في المدن. كانت نصوصهم المرنة بمثابة أطر للارتجال، حيث قام المقلدون والمحبزون بتكييفها مع السياقات المحلية ومزاج وتكوين جماهيرهم المتنوعة. وبالاستناد إلى عناصر مثل التاريخ الجماعي والفكاهة والأساطير، بالإضافة إلى الأوضاع الاجتماعية والسياسية المعاصرة، لم يقتصر دور المحبون والمقلدون على توفير متنفس من إحباطات الواقع المعيش فحسب، بل أثاروا أيضًا خيال الجمهور حول ما يمكن أن يكون.

على الرغم من أن فناني الأداء الشعبي استعاروا من تقاليد أدائية قديمة، إلا أن محتوى النص تفاعل مع العالم الحديث وتأثر به، حتى مع نقده ورفضه لبعض عناصره. ومن خلال تأطير المشكلات المعاصرة، والاستجابة لمتطلبات الجمهور بتكييف الأداء مع الأذواق المحلية، وتقديم مجموعة من الرموز الثقافية المشتركة للمشاهدين، طور فناني الأداء الشعبي رؤية فريدة للحداثة قائمة على الفكاهة والنقد الاجتماعي والخيال. لقد كانت حياة مليئة بالمنعطفات المجهولة وغير المتوقعة؛ تطلبت استخدامًا ذكيًا ومبتكرًا للغة؛ كانت متجذرة في مجتمع تفاعلي، مدرك لتراثه الريفي المشترك؛ وربما الأهم من ذلك، أنها كانت تُدار بروح الدعابة. لقد كان رفضًا لنظام ومنطق وعقلانية الحداثة الأفندية، واهتمامًا بالشعب كهدف للإصلاح الاجتماعي. وكان رفض دمج التقاليد المسرحية الغربية للأداء، فضلًا عن استمرار اللاواقعية في الأداء الشعبي، جزءًا لا يتجزأ من ذلك. وفي نهاية المطاف، وجدت الأصالة الثقافية في الشعب، وليس في الأفندية.

في هذا السياق، تبدو محاولات الأفنديين لاستيعاب المسرحيات الشعبية واستغلالها والتلاعب بها منطقية. فقد أدرك الجمهور الشعبي أن النتائج تتغير نتيجة لمشاركتهم. وبفضل هذا التشجيع، كان من الممكن تخيل هؤلاء المشاركين وهم يتطلعون إلى مناقشة القضايا والتفاعل معها خارج نطاق المسرح. هكذا كان الخوف - والأمل - لدى الأفنديين الساعين إلى السيطرة على أصوات الشعبويين وشروط تفاعلهم.¹⁰⁵

CHAPTER 4

الكباريهات وأمهات الأمة

في موعد مُحدد مسبقاً بعد ظهر أحد أيام مارس عام ١٩١٩، أغلق ممثلو وممثلات وكتّاب المسرحيات في القاهرة مسارحهم وتجمعوا أمام دار الأوبرا الخديوية. هناك، انضموا إلى احتجاجات شعبية عارمة مناهضة للاستعمار البريطاني، اندلعت في جميع أنحاء المدينة والريف إثر اعتقال ونفي الزعيم الوطني سعد زغلول. ارتدت الممثلتان دولت أبيض وزينب صدقي أزياءً فرعونية وعربية، وقادتا الممثلين في موكب طويل انطلق من ميدان المحطة، مروراً بميدان الأوبرا وميدان قصر النيل، وانتهى عند بيت الأمة، منزل زغلول المنفي. سارت إلى جانبهم قيادات الحركة النسائية المصرية، بمن فيهن هدى شعراوي وسيزة نبراوي، اللتان كانتا ترتديان اليشماك والشالات، وهي ملابس كانت ترتديها نساء النخبة في ذلك العصر.¹ أما الممثلون الذين تبعوا النساء، فكانوا يرتدون أزياء نابليون بونابرت وهارون الرشيد وعطيل، وهي مزيج من شخصيات سياسية وعسكرية حقيقية وخيالية.² وطوال الطريق، طالبوا بـ"التحرر من الاحتلال أو الموت!".³

في حقبة عام ١٩١٩، امتدت العروض المسرحية إلى الشوارع، وانعكست أحداث الشوارع على خشبة المسرح. وتوافد الناس من مختلف شرائح المجتمع إلى الشوارع والساحات، مما أضفى طابعًا ديمقراطيًا، ولو مؤقتًا، على المساحات التي شيدتها النخب لترمز إلى الدولة الحديثة قبل نحو نصف قرن. وأصبحت المنطقة المحيطة بالأزبكية في وسط القاهرة فضاءً ثوريًا، استعاده الشعب المصري الذي سعى إسماعيل إلى تحديثه، ورفعوا مطالبهم الخاصة بالاستقلال والعدالة والحرية.^٤ وساهمت الممثلات المصريات في قيادة هذا النداء.

كان للنساء دور محوري في الاحتجاجات المناهضة لبريطانيا.⁵ شاركت نحو 350 امرأة من النخبة من الإسكندرية والفيوم وغيرها في مظاهرات القاهرة المناهضة لبريطانيا، وعملت نساء الفلاحين في المناطق الريفية جنبًا إلى جنب مع الرجال على تمزيق خطوط السكك الحديدية وتدمير خطوط التلغراف ونهب وحرق...

الريف.6 كانت النساء اللواتي قدن الحركة النسائية في مصر من أوائل من خرجن في مسيرات احتجاجية بعد نفي زغلول، مما شكل صورة لافتة للمشاركة السياسية النسائية وحضورهن في المجال العام حيث لم يكن لهن سوى مشاركة محدودة في السابق.7 وفي سياق مسيرة سياسية من أجل الاستقلال، لم تُعتبر مشاركة المرأة مقبولة فحسب، بل جديرة بالإعجاب.

في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين في مصر، ساهمت الفرص التعليمية الموسعة، التي شملت مجال الاقتصاد المنزلي الجديد إلى جانب أدبيات توجيهية جديدة، في تعليم النساء كيفية أن يكنّ "نساءً جديدات"، ضمن فئات محددة هي الأم والزوجة والمستهلكة والمواطنة.⁸ وقد عملت الحركة النسائية المصرية، التي كانت تتألف في معظمها من مشاركات من الطبقة المتوسطة والنخبة، بشكل وثيق مع قادة الحركة الوطنية المصرية لدعم هذا الرأي. وقد طورن معًا مفهوم "المواطنة الأمومية"، الذي، كما توضح المؤرخة لورا بير، "مجّد أدوار المرأة... كأمهات وحافظات على مجال منزلي مُصلح قائم على نماذج برجوازية للزواج القائم على الرفقة، وتربية الأطفال بطريقة علمية، والإدارة الرشيدة للمنزل".⁹ وقد صوّر خطاب المواطنة الأمومية، كمثال أعلى، المرأة المصرية في هذه الفترة من التوسع الاجتماعي السريع كحارسات منضبطات للنقاء الأخلاقي للأمة.

أتاح نفي قادة الحركة الوطنية المصرية في نهاية الحرب العالمية الأولى مساحةً للنساء للمطالبة بهوية عامة (ربما مستقلة). نظمت عضوات اللجنة النسائية المركزية للوفديين مقاطعات اقتصادية ومظاهرات عامة، وعملن كحلقة وصل بين المسؤولين البريطانيين وقادة الحركة الوطنية في المنفى. جادلن بأن على النساء واجب المشاركة داخل المنزل وخارجه في النضال اليومي ضد الهيمنة الاستعمارية و"التخلف" المحلي.¹⁰ وقد وفرت هذه الدعوة إلى النضال للنساء من جميع مناحي الحياة سبيلاً للمشاركة المحترمة في المجال العام. جادل المصلحون الاجتماعيون بأنه لكي تؤدي النساء الفقيرات والعاملات أدوارهن كمواطنات على النحو الأمثل، فإنهن بحاجة إلى المساعدة والتدريب على وجه الخصوص. ولتحقيق هذه الغاية، أنشأوا مراكز تدريب مهني تركز على تنمية أدوار المرأة في المنزل. ولكن في النهاية، مهما بلغت المواطنة الأم من تفوق أخلاقي، فإنها ستظل بالنسبة للقوميين "فئة من الممتلكات والحماية الرجولية".¹¹

كانت هناك قيود أخرى أيضًا. فقد أغفلت الطبقة الاجتماعية التي دعمها الإصلاحيون معالجة التحديات التي واجهتها النساء في مكان العمل.¹² لم تكن

الفنانات، على وجه الخصوص، تتناسب تمامًا مع الأدوار المثالية، وعاشت الكثيرات منهن خارج نطاق حماية الشرف التي يوفرها عادةً رجال العائلة. كان الأداء في أماكن تجارية مثل المقاهي والمسارح وقاعات الموسيقى يعني تفاعل النساء مع الرجال الذين...

لم يكونوا على دراية بذلك، وفي حالة قاعات الموسيقى والكازينوهات، كان ذلك يتم بحضور الكحول. وكما أوضح فرح أنتون في مسرحيته "مصر الجديدة"، فإن احتمالية الانحلال الأخلاقي جعلت من هذه الأماكن مساحات ترفيهية ضارة وخطيرة على الفرد وعلى مسار الأمة بالنسبة للأفنديين. وبسماحهن لأجسادهن بالظهور جسديًا أمام الجمهور الذكوري وإثارة رغبتهم واستهلاكهم، كانت النساء المؤديات، بحكم التعريف، مهمشات ومتجاوزات. وقد شكل هذا مشكلة، حيث كان نموذج المرأة المنضبطة يتجسد في سيطرتها على أنوثتها ودوافعها. وينطبق هذا أيضًا على نموذج الرجل/الأفندي.¹³

ساهمت تقنيات الإعلام الجديدة في أوائل القرن العشرين في تفاقم المخاوف المتعلقة بمدى ملاءمة ظهور النساء في مجال الفن، وفي الوقت نفسه ساهمت في تخفيفها. فقد أتاحت التسجيلات والمجلات الشعبية انتشار أصوات النساء وصورهن في المجال العام والمنازل على حد سواء. لكن التسجيلات سمحت بنشر أصوات النساء دون ظهور أجسادهن. وقد تناولت فنانات مثل منيرة المهدية - الممثلة والمغنية والراقصة - المخاوف المتعلقة بظهور المرأة بطرق مختلفة. فقد استغللن التوتر القائم بين الأدوار التي حددها المصلحون والمصلحات للنساء - الأم في المجال المنزلي والمواطنة في المجال العام - لخلق مساحة ولغة على خشبة المسرح وفي المجلات الشعبية لإضفاء الشرعية على وجودهن العام. ومن خلال تصوير أنفسهن كزوجات وأمهات وطنيات من الطبقة المتوسطة، نسجت الفنانات روايات عن الذات تدعي الاحترام في مهنة موصومة وفي المجال العام الأوسع، متجاهلات في الوقت نفسه جوانب أكثر تعقيدًا، وأحيانًا فوضوية، من حياتهن. لقد وفر النجاح التجاري القوة المالية والشهرة والمكانة التي سمحت لبعض الفنانات بتجاوز حدود الأنوثة المصرية الحديثة، ومع ذلك اختارت الكثيرات تصوير أنفسهن على أنهن ملتزمات بالمعايير المهيمنة التي يروج لها الأفنديون والمصلحات النسويات.

لم تكن الرغبة في تجسيد ونشر مُثُل الأفندية مجرد استسلامٍ بسيطٍ لفرضٍ من أعلى إلى أسفل. ففي نضال مصر من أجل الاستقلال، وفي فترة بناء الدولة التي تلته، أولت النساء، على اختلاف مشاربهن، اهتمامًا بالغًا لما اعتبرنه هموم الأمة. وحتى بعد أن منحت بريطانيا مصر استقلالًا اسميًا، كان على الأفنديات، اللواتي شغلن مقاعد البرلمان المنتخب حديثًا، التفاوض مع مصالح البريطانيين (الذين لم يرحلوا فعليًا)، فضلًا عن سلطة الملك المصري. لقد ناضلن من أجل بناء دولة فاعلة، بينما كنّ في الوقت نفسه يسعين لإثبات جدارتهن بالاستقلال الذي كنّ يطمحن إليه. بالنسبة لهن، كان الفشل في

تقديم هوية مصرية موحدة وحديثة، كما يجسدها الأفنديون، تهديدًا ليس فقط لقيادة الأفنديين، بل لوجود الدولة القومية المستقلة نفسها. وقد دافعت العديد من النساء عن أنفسهن...

أدرك كل من اللاعبين والفنانين ما كان على المحك، ولعبوا دورهم في تجسيد الوحدة وحب الوطن فوق كل شيء آخر.

في الحقيقة، حتى مع استمتاع الجمهور بعروضهن الجريئة، كان تبني الفنانات للقومية ومفهوم المواطنة الأمومية مفيدًا لأعمالهن. فالموهوبات منهن، واللاتي أحسنّ استغلال مكانتهن، حققن نجاحًا تجاريًا كبيرًا، ووقعن عقودًا مع شركات تسجيل، وقدّمن عروضًا في صالات الموسيقى الأكثر احترامًا في شارع عماد الدين. في المقابل، اختارت من كانت مواهبهن أو سمعتهن موضع شك، أو أُجبرن على العمل في أنواع الكباريهات التي وصفتها فرح أنتون بأنها مبتذلة وغير لائقة. في بعض الحالات، وجدت عائلات الفنانات - الناجحات وغير الناجحات - أن وصمة العار لا تُطاق، فعملت على محو الفنانة و/أو ذكرى مهنتها من تاريخ العائلة. قد يكون التمسك بحدود النموذج القومي ومفهوم المواطنة الأمومية أمرًا مغريًا، لكن المبالغة فيه هددت نزاهة الأمة المصرية وأخلاقها الحميدة التي كان الأفنديون يتوقعونها من أنفسهم ومن غيرهم، والتي كانوا يعوّلون على النساء للحفاظ عليها.

مجتمعةً، شكّلت تجارب الفنانات وردود الفعل تجاههن في مصر مطلع القرن العشرين تحدياتٍ وبدائلَ مهمةً لمعايير الأفندية. ومع ذلك، فبينما وسّعت هذه التجارب آفاق مفهوم "المرأة الجديدة"، فإنّ مشاركتها في معايير الأفندية، بل وترويجها لها، أدّى إلى ترسيخها أكثر من قلبها رأسًا على عقب. وتُعدّ مسيرة أم كلثوم، التي يُمكن القول إنها أشهر وأنجح فنانة عربية في القرن العشرين، مثالًا واضحًا على ذلك.

في السنوات الأولى من الحرب العالمية الأولى، ساهم تدفق الجنود البريطانيين وملاك الأراضي المصريين الذين ازدادت ثرواتهم حديثًا في ازدهار مسرح الفودفيل في القاهرة.¹⁴ وجد الجميع، بدءًا من عمدة القرى الذين ازدهرت محاصيل القطن لديهم، وصولًا إلى الجنود البريطانيين الذين توافدوا على القاهرة فور اندلاع الحرب، متنفسًا في المقاهي والكازينوهات وقاعات الموسيقى المنتشرة بين متاجر شارع عماد الدين ومسارح اللغة العربية. اجتذبت عروض الفودفيل والكوميديا والمسرح الغنائي جماهير أكبر من مسرح أفندي ذي الطابع الأخلاقي، واستجاب الفنانون لهذا الطلب. شكل الشعر المصري والنكات والأغاني وسيلةً للتنفيس عن قلق الحرب.¹⁵

شكّل اندلاع الحرب معضلةً للبريطانيين، إذ كانت مصر لا تزال ولايةً تابعةً للإمبراطورية العثمانية. وبمجرد تحالف العثمانيين رسميًا مع ألمانيا، سارعت الحكومة البريطانية إلى إعلان الأحكام العرفية، جاعلةً مصر محميةً بريطانيةً رسميةً، وفرضت

قيودًا صارمةً على الصحافة وحرية التجمع، إلى جانب أشكالٍ مختلفةٍ من السيطرة السياسية والاقتصادية. وقد استفاد سكان المدن في البداية من هذا
النمو.

كانت الصناعات المحلية في زمن الحرب تعتمد بشكل كبير على هذه الصناعات، لكن هذا الوضع تغير بمرور الوقت. فقد هاجر الفلاحون بشكل متزايد إلى المدن هربًا من أعبائهم الكثيرة، مما زاد الضغط على البنية التحتية الحضرية التي كانت تعاني أصلًا من نقص المساكن وارتفاع الإيجارات. كما عانت المدن من ركود الأجور، والتضخم الهائل، وارتفاع معدلات الجريمة، والدعارة، وتعاطي المخدرات.¹⁶

بالنسبة للفنانين الذين كانوا يقدمون عروضهم في الغالب لجمهور الأفنديين، كانت الأعمال صعبة خلال الحرب، حيث فرض حظر التجول للحد من انبعاثات الكربون ومنع الناس من التواجد في الشوارع، مما اضطر المسارح إلى الإغلاق مبكراً، في الساعة 11 مساءً. لم تتمكن العديد من الفرق من إيجاد جمهور حضري كبير بما يكفي لإعالة نفسها، لذا لجأت إلى استكمال عملها في القاهرة والإسكندرية بجولات في المحافظات وأعمال خاصة. وعلى الرغم من هذه الجهود، أفلست العديد منها.

مع تحوّل مدن مثل القاهرة إلى ثكنات لمئات الآلاف من الوحدات القتالية القادمة من أستراليا والهند ونيوزيلندا ومالطا وأجزاء أخرى من الإمبراطورية البريطانية، ساهم سلوك الجنود الصاخب في الشوارع في تأجيج ما كان أصلاً سلسلة من الاستياءات المصرية. خلقت الظروف الاقتصادية والسياسية والاجتماعية المتردية بيئة مواتية للثورة. استاء كبار ملاك الأراضي من الضوابط البريطانية المصطنعة على تكلفة القطن وغيره من المنتجات؛ وغضبت الطبقة الوسطى من تزايد أعداد البيروقراطيين البريطانيين الذين استولوا على ما اعتبروه وظائفهم في الخدمة المدنية؛ وطفح كيل الفلاحين من الاستعمار الاقتصادي والعمل القسري ومصادرة مواردهم؛ وعانى الجميع تقريباً من التضخم المتصاعد وركود الأجور.

تلاقت الفنون والسياسة بأوضح صورها وأكثرها واقعية في نهاية الحرب. فقد ألّف سيد درويش، أحد أشهر الملحنين المصريين المعاصرين، العديد من الأعمال المسرحية التي عكست أصوات وهموم عامة الناس. فعلى سبيل المثال، احتفت أغنيته "سلمى يا سلامة" بعودة الرجال الذين جُندوا في فيلق العمل المصري، وهم مدنيون مصريون جندهم البريطانيون قسرًا بطرق عديدة، بل ووحشية في كثير من الأحيان. وقد كتب المفكر المصري سلامة موسى في مذكراته عن التجنيد القسري للفلاحين. يتذكر قائلاً: "كان الرجال يُربطون بحبال سميكة حول خصورهم، ويُوضعون في صف طويل مع رفاقهم من الضحايا، ويُساقون على هذا النحو إلى مكتب القرية حيث يُحتجزون في الغرفة المخصصة للمتهمين تمهيداً لترحيلهم إلى فلسطين."²⁰ تطوع ثلث الرجال المصريين الذين تتراوح أعمارهم بين 17 و35 عامًا، أو أُجبروا على المشاركة

في فيلق العمل المصري.²¹ قاموا بمدّ خطوط السكك الحديدية، وحفر الخنادق، وأداء أعمال يدوية أخرى مقابل أجور زهيدة.²² وذكر تقريرٌ مُقدّمٌ إلى الحكومة البريطانية أن العمال المصريين "ماتوا كالحشرات بسبب سوء المعاملة التي تلقوها."²³

لقد انتبه القوميون المصريون لدعوة الرئيس الأمريكي وودرو ويلسون لحق جميع الأمم في تقرير مصيرها، وهتفوا باسمه.

في الاحتجاجات المناهضة لبريطانيا.٢٤ وبأمل كبير في ما بدا أنه أساس قانوني ملزم دوليًا للاستقلال، سعى وفد من القوميين بقيادة نائب رئيس مجلس النواب المصري السابق، سعد زغلول، إلى الحصول على مقعد في فرساي للمطالبة بالسيادة المصرية. رفض المندوب السامي البريطاني لمصر، ريجينالد وينجيت، منحهم طلب تمثيل المصالح المصرية في مؤتمر الهدنة، مما أدى إلى سلسلة من الأحداث الثورية. شكّل زغلول ورفاقه وفدًا، أو وفدًا، بقيادة زغلول، وسافروا لجمع التوقيعات من جميع أنحاء مصر كدليل على تفويضهم بالتحدث باسم المصريين. في الواقع، أنشأ الوفد نفسه في الوقت الذي روّج فيه لنفسه كصوت شرعي للشعب.٢٥ على الرغم من نجاحهم في جمع أعداد كبيرة من التوقيعات، مُنع الوفد من السفر إلى الخارج. والأسوأ من ذلك، أنه في 8 مارس 1919، أُلقي القبض على العديد من الأعضاء البارزين في حزب الوفد، بمن فيهم زغلول، ونُفوا إلى مالطا. ولم يكتفِ البريطانيون بمنع المندوبين من دخول فرساي، بل أجبروهم أيضاً على مغادرة البلاد.

أدت عقود من الإحباط من الحكم الاستعماري، إلى جانب آثار الحرب ونفي قادة حزب الوفد، إلى ردة فعل عنيفة. فبعد أن بدأها الطلاب، سرعان ما انضم إلى المظاهرات المناهضة للاحتلال البريطاني والمطالبة بعودة زغلول ورفاقه شيوخ الأزهر، وكهنة الأقباط، وحاخامات اليهود، والنوبيون، والسودانيون، ونخب المدن والقرى، والأفنديون، والعمال، والفلاحون، ونساء من مختلف الطبقات الاجتماعية. وقد أظهر هذا التلاقي تعددًا في المجتمع المصري، توحد بشكل لافت في قضية مشتركة، عازمًا على طرد البريطانيين من بلد أنهكته الحرب وألحقت به أضرارًا بالغة.

تلاشت الحواجز بين المسرح والشارع، إذ تجاوز الفنانون حدود المسارح الخاصة ليشاركوا في أحداث الشارع. وصفت الممثلة فاطمة اليوسف تجربتها في المشاركة في احتجاجات عام ١٩١٩. تجمعت اليوسف مع حشد من ممثلي وممثلات وكتاب المسرحيات في القاهرة أمام دار الأوبرا الخديوية، حيث استقلت هي وزميلتها الممثلة ماري منصور عربةً مع رئيس تحرير صحيفة الأهرام.وشقّوا طريقهم عبر الحي المسرحي حاملين علمًا مصريًا ضخمًا، وتتبعهم مجموعة من الممثلين بملابسهم التقليدية.²⁶ في سيرتها الذاتية، تصف يوسف كيف انتهى ما بدأ كاحتجاج حماسي بلحظة مرعبة. في إحدى نقاط الطريق، ظهر جندي بريطاني من الظلال وصوّب سلاحه نحوها مباشرة. وروت التجربة بصيغة الغائب: "رفع أحد الجنود بندقيته وصوّبها نحو الفنانة الشابة التي تحمل العلم، فتجمدت في مكانها بينما اجتاح الرعب جسدها. شعرت وكأن رصاصة اخترقت ظهرها، فتشبثت بالعلم وكأنها تتكئ عليه.

كان الشعور... ....

....

لم يكن الأمر في الواقع سوى نتيجة لرعبها.²⁷ وبينما كانت تشاهد في حالة صدمة، تسلل ثائر مصري وأطلق النار على الجندي البريطاني، منقذًا بذلك حياة يوسف. دفعتها هذه التجربة المؤثرة إلى المشاركة بشكل أكبر في العمل المناهض للاستعمار البريطاني. وقد قادتها في نهاية المطاف إلى بناء مسيرة مهنية في الصحافة، مما وفر لها منبرًا لتكون ناقدة بارزة للسياسة المصرية.²⁸

كانت التداعيات الاجتماعية لأحداث عام 1919 معقدة، فبغض النظر عن تضامن الاحتجاجات الشعبية ضد البريطانيين، كان المصريون في الشوارع ينتمون إلى خلفيات وتجارب متنوعة، وتفاوتت همومهم بشكل كبير.²⁹ فعلى سبيل المثال، نظم عمال المدن إضرابات وقادوها للمطالبة بأجور أعلى والاحتجاج على ظروف العمل السيئة منذ عام 1882 على الأقل، وكانت النساء ينادين بالإصلاح منذ تسعينيات القرن التاسع عشر.³⁰ وقد لاقت المطالب السياسية بالاستقلال والحرية والعدالة صدىً مختلفاً بين الناس الذين عانوا من الخضوع والظلم بطرق متباينة للغاية.

ليس من المستغرب إذن أن الانتفاضة المناهضة للاستعمار لم تحل المشاكل الاجتماعية، بل أطلقت العنان لسيل من الاحتجاجات من قبل جماعات سعت إلى التغيير الاجتماعي. وفي هذا الصدد، لاحظ المؤرخ حسين فوزي ما يلي:

> تحوّل كشك حديقة [الأزبكية] - بعد أن هدأت رياح الثورة ظاهريًا - إلى ما يشبه قاعة النقابات في الدول الاشتراكية. كانت ثورة 1919، ظاهريًا وجوهريًا، حركةً ضد الاحتلال، ثم كشفت عن جوهر أعمق: لقد كانت أيضًا حركة تغيير اجتماعي كبير. بدأت في شكل تجمعات مهنية تطالب بحقوقها من شركات الاحتكار التي سيطرت على معظم خدمات البلاد. اكتسب الكشك "جدول أعمال" يوميًا من الاجتماعات التي كان هو مكان انعقادها: عمال الترام؛ عمال شركات الغاز والكهرباء؛ عمال شركات المياه؛ نُدُل المقاهي؛ عمال مؤقتون عاطلون عن العمل؛ عمال شركات السجائر... منبوذون من... ....*كافيا* شهادة [التسجيل]؛ موظفو الخدمة المدنية من الدرجة الثامنة في النظام القديم؛ عاملات في ورش الملابس؛ ناشطات [كشف النقاب]؛ متقاعدون؛ سجناء سابقون؛ سكان الأزقة للاحتجاج على بؤس مساكنهم، وسكان الأزقة المطلة على الإسطبلات الملكية في بولاق للاحتجاج على رائحة الماشية، إلخ. هذه المجموعة أو تلك مدعوة للاجتماع يوم السبت أو الأحد أو الاثنين الموافق 12 من الشهر... للتداول في

شؤونهم أو للمطالبة بكذا وكذا أو للاحتجاج على هذا أو ذاك.31

كانت المشاركة في اجتماعات مثل تلك التي عُقدت في كشك الأزبكية مثالاً على مشاركة المرأة الفعّالة والمتعددة الأوجه في الحياة المصرية. وقد دأبت النساء المتعلمات على الكتابة عن تجاربهن وآرائهن.

بدأت النساء نشاطهن منذ سبعينيات وثمانينيات القرن التاسع عشر، حيث نشرن الكتب وساهمْنَ في المجلات الأدبية، ومنها أنيس الجليس (1898-1908)، والعفاف (1910-1922)، وفتات النيل (1913-1915). وفي العقود اللاحقة، أسسن منظمات فكرية استمدت من تقاليد متنوعة، بعضها من الفكر الإسلامي مثل جمعية النهوض بالمرأة، وبعضها الآخر ذو توجهات علمانية، مثل الجمعية الفكرية للمرأة المصرية (1914). وقد أسست هدى شعراوي والكاتبة مي زياده الأخيرة.³² وشاركت النساء في النظام التعليمي الحكومي المتنامي كمعلمات وإداريات.³³ كما بادرنَ وشاركنَ في عدد من الخدمات الاجتماعية مثل المستوصفات ورياض الأطفال والجمعيات الخيرية التي تُعنى برعاية النساء والأطفال الفقراء.³⁴

سرعان ما أدى النشاط الفكري والتنظيمي في أوائل القرن العشرين إلى زيادة مشاركة المرأة في الحياة السياسية. فقد أصبحن أكثر نشاطًا في السياسة، إذ تعاونّ مع سياسيين بارزين من الرجال، وشاركن في نقاشات حول الدور المناسب للمرأة في المجتمع المصري الحديث الناشئ.³⁵ لعبت صفية زغلول، زوجة سعد زغلول، دورًا رمزيًا بصفتها "أم المصريين"، كما لعبت دورًا عمليًا كحلقة وصل بين زغلول وقادة حزب الوفد الآخرين خلال فترة نفيه. وفي غيابه، استضافت صفية اجتماعات حزب الوفد في منزلها.³⁶ كما أنشأت النساء منظمات سياسية موازية، مثل اللجنة المركزية النسائية لحزب الوفد وجمعية المرأة الجديدة، والتي دعمت منظمات الرجال. ونظمت "نساء مصر الجديدات" حملات مقاطعة للبضائع الأجنبية، وشاركن في مظاهرات عامة خلال الثورة.³⁷

في فرنسا، كان يُطلق مصطلح "المرأة الجديدة" في نهاية القرن التاسع عشر على نساء الطبقة الوسطى في المدن اللواتي تجاوزن الحدود الجندرية بطرقٍ شتى، بدءًا من اختيار عدم الزواج وصولًا إلى الانخراط في مهنٍ كانت حكرًا على الرجال كالطب والقانون، خارج نطاق المنزل.³⁸ أما في سياق دولةٍ مُستعمَرة، ثم مُستقلة حديثًا بعد ذلك بفترةٍ وجيزة، فقد بدت المرأة المصرية الجديدة مختلفةً تمامًا. فقد أكّد القوميون والمثقفات على دور المرأة كأمٍّ للأمة، مُحمّلين إياها مسؤولية تربية مواطنين صالحين، فضلًا عن كونها رمزًا للأصالة المصرية.³⁹ وسعى الكُتّاب القوميون، رجالًا ونساءً، إلى إيجاد مساحةٍ للمرأة كأمٍّ مُثقّفة، حيثُ وضعها دورها كحاميةٍ للأخلاق ومُربّيةٍ لأبنائها في صميم بناء الأمة، مع الحفاظ على دورها في المنزل.⁴⁰ ولم يكن جميع المُصلحين مُتفقين تمامًا. بالنسبة للبعض، مثل نبوية موسى، شمل التحرير تدريب النساء على العمل في مجالات معينة، مثل التدريس والتمريض.41 أما بالنسبة

لمعظم المصلحات الرائدات، فقد كانت مُثُل المرأة المصرية الحديثة تعني أن تكون متعلمة ووطنية، وزوجة وأماً فاضلة، وماهرة في التربية السليمة للمواطنين المستقبليين.-

كانت النساء يأملن في توجيه انتقال الحياة المنزلية نحو نموذج أكثر عقلانية، ونموذجًا أوروبيًا برجوازيًا، نموذجًا يستوعب التحول إلى طبقة رأسمالية زراعية جديدة.⁴² وقد انصب اهتمام المصلحين، مثل الشعراوي، على قضايا كالعزلة، والحجاب، وتربية الأطفال على يد المربيات (أو الخادمات سيئات السمعة) بدلًا من الأمهات - وهي ممارسات شائعة بين النخب العثمانية المصرية في ذلك الوقت. وبإهمال قضايا النساء العاملات والريفيات، والتركيز على معالجة شؤونهن الخاصة، عزز المصلحون فعليًا دور نساء النخبة في المجتمع. وكما تقول الباحثة لورا بير: "قبلت نساء النخبة أبوية القومية الليبرالية، جزئيًا لأنها منحتهم سلطة على النساء المهمشات".⁴³

كان التباين واضحًا بين اهتمامات النخب ومخاوف النساء العاملات. لم يكن لاهتمام الإصلاحيين العلمانيين واليساريين بكشف الحجاب وإنهاء العزلة أي صلة تُذكر بالنساء اللواتي لم يعشن في عزلة، واللواتي كانت علاقتهن بالحجاب أكثر تعقيدًا (أو اللواتي لم يرتدين الحجاب أصلًا). واعتُبرت النساء الفقيرات والعاملات مشكلة خاصة بالنسبة للإصلاحيين، وناقشت العديد من المقالات التي ركزت على اقتصاد الأسرة وسائل مختلفة "لرفع مستوى" النساء الفقيرات من أجل تربية أطفال منتجين، أخلاقيين، أذكياء، نظيفين، وأصحاء.⁴⁴ وقد تبنى أعضاء الاتحاد النسائي المصري ومنظمات نسائية أخرى النضال ضد "التخلف المحلي" من خلال تقديم مجموعة من الخدمات الاجتماعية للنساء الفقيرات. ركزوا على تعليم القراءة والكتابة الأساسية، ومبادئ النظافة، ورعاية الأطفال لتمكين نساء الطبقة العاملة ونساء الريف من أن يكنّ زوجات وأمهات أفضل.⁴⁵ بالنسبة للمصلحين والمصلحات، استمد التعليم في "التربية السليمة للأطفال، وتهذيب الجسد، والتربية الأخلاقية للذات" من المفاهيم المحلية للأدب (مزيج من الخصائص الفكرية والأخلاقية والاجتماعية القيّمة التي تعكس التنشئة والتعليم السليمين) والعفاف (التي تصف المرأة الفاضلة والنزيهة، والطاهرة، والأمينة)، وكلاهما كان أساسيًا في بناء الأمة المصرية الحديثة.⁴⁶ أشارت الأدبيات المتعلقة بتربية الأطفال إلى أن الأمهات الفقيرات غير المتعلمات يربين أطفالًا غير نظيفين وخرافيين في ظروف معيشية قاسية.⁴⁷ على الرغم من أن المصلحين أنشأوا بعض مواقع التدريب المهني لمن اضطروا للعمل خارج المنزل، إلا أن معظم جهودهم انصبت على رفع سلطة المرأة ومكانتها داخل المنزل.⁴⁸ استكملت هذه المعتقدات الخطاب القومي الذي أكد على الدور الحاسم للأم في تربية أطفال مصريين

وطنيين.⁴⁹

كانت الثورة ذات أهمية بالغة لجميع أنواع النساء لأنها حوّلت المشاركة المدنية إلى مسؤولية وطنية. وكما قالت رائدة الحركة النسوية المصرية هدى شعراوي: "دخلت المرأة المصرية، منذ لحظة الشرارة الأولى لثورة 1919، الحياة العامة من الباب الأكثر شرفاً، باب النضال الوطني من أجل الحرية والاستقلال".-

أدى الخطاب المتعلق بدور المرأة كأم للأمة إلى تعميم صورة نمطية عن المرأة، بتحويلها إلى رمز.⁵¹ لكن العديد من النساء استخدمن الخطاب القومي واللغة الوطنية لخلق مساحات جديدة لأنفسهن وللدفاع عن احتياجاتهن. فقد جادلن، على سبيل المثال، بأن الأمومة السليمة تتطلب تعليمًا سليمًا. كما سعين إلى مزيد من المشاركة في الحياة العامة بما يضمن لهن مزيدًا من المساواة في المجتمع.

لم تكن نساء مثل الممثلة بهية حافظ يندرجن ضمن الصورة النمطية للمرأة المثالية فحسب، بل رفضنها رفضًا قاطعًا. ردًا على الانتقادات المتكررة لاختيارها مهنة الغناء والتمثيل، قالت حافظ:

> لقد انتقدني الكثيرون لاختياري هذه المهنة، واصفين إياها بفضيحة كبيرة! لكن هل فكروا يوماً في الصعوبات شتى التي تواجهها امرأة وحيدة، بلا موارد، لكنها ترغب في الحفاظ على استقلاليتها؟ لذا، لم يكن ما دفعني نحو السينما مجرد نزوة أو رغبة عابرة في الظهور أمام الجمهور، بل حاجتي إلى تهيئة ظروف تضمن لي حريتي.

شكّل موقف حافظ تحديًا لا شك فيه لمفهوم المرأة الليبرالية القومية. ومثل غيرها من الفنانات، قاومت القيود المفروضة عليها للعمل ضمن معايير تجعل الأسرة شغلها الشاغل. وبدلًا من ذلك، شددت على أهمية حريتها. كان هذا موقفًا جذريًا: فحتى الإصلاحيون الذين ناضلوا ضد عزلة المرأة لم يروا في حضورها العلني غير المقيد بديلًا مقبولًا. على سبيل المثال، جادلت مقالةٌ لمحرري مجلة الهلال بأنه على الرغم من مخاطر العزلة، فإن "الحرية المطلقة أكثر خطورةً على الشابات، لذا فإن الحل الأمثل هو الوسط".⁵³ وقد صرّح إبراهيم علي سليم، وهو داعية علماني للتعارف قبل الزواج (أي إتاحة الفرصة للرجل والمرأة للتعارف قبل الخطوبة)، بغضبٍ قائلاً: "بعض ذوي العقول الضيقة... يخفون بناتهم عن خطيباتهم، لكنهم يعرضونهن في المسارح والمتنزهات الترفيهية... والمتاجر شبه عاريات!".⁵⁴ من الواضح أن سليم كان يرى أن ظهور المرأة أمرٌ مناسبٌ فقط ضمن حدودٍ معينة.

لطالما سعت الفنانات إلى توسيع حدود المشاركة النسائية المقبولة في المجال العام، على الرغم من تغير الظروف المحيطة بمشاركتهن بمرور الوقت. طوال القرن التاسع عشر، قدمت النساء في مصر عروضًا ترفيهية في مناسبات خاصة متنوعة، مثل أعياد الأولياء وحفلات الزفاف وغيرها. كما قدمت بعضهن عروضًا في المقاهي من خلف الستائر أو متغطيات بالكامل بالنقاب ومرتديات الملايات.-

كانت النساء يرتدين أغطية سوداء طويلة للظهور أمام الرجال الغرباء، بما يُعتبر مقبولاً اجتماعياً. وفي المنازل، كنّ يتلوّين آيات قرآنية، ويرقصن، ويغنين أناشيد دينية، عادةً لنساء أخريات. ورغم أن العائلات كانت تستأجرهنّ للمناسبات الخاصة، إلا أن أهل الحي كانوا مرحب بهم للمشاركة في الاحتفالات. وبينما عملت بعض الفنانات محلياً، سافرت أخريات للغناء في مناسبات مختلفة في أنحاء مصر. وقد تقاضت معظمهنّ أجراً مقابل أدائهنّ، واشتهرن بموهبتهنّ الموسيقية الفذة.⁵⁵ أما الفنانات الأكثر موهبة، فكنّ مطلوبات بشدة، ويحظين بالاحترام، ويتقاضين أجوراً مجزية.

كانت المغنيات المحترفات، المعروفات باسم "العوام"، ينتمين إلى نقابة فنية خاصة بهن، وغالبًا ما كنّ ينحدرن من عائلات مسلمة (مع وجود بعض العائلات اليهودية والمسيحية) من الطبقة العاملة في القاهرة. وكانت مجموعات من العوام يعشن معًا ويعملن تحت إشراف فنانة متمرسة، تُعرف باسم "الأستا"، التي كانت تُعلّمهن أصول المهنة. وكان شارع محمد علي، الذي تصطف على جانبيه المقاهي ومتاجر الموسيقى، حيًا شهيرًا للموسيقيين والعوام، وكثيرًا ما كانت "الأستا" تزور مقاهيه لتعلم أحدث الأغاني.⁵⁶ وكان الأفراد الذين يبحثون عن فنانين لمناسبات معينة يتوجهون إلى شارع محمد علي ويتفاوضون مع "الأستا"، أو مساعدها، في مكاتب بالطابق الأرضي من مساكنهم أو في أحد المقاهي. ورغم أن بعض العوام تزوجن من حرفيين محليين، إلا أن أخريات اخترن زيجات أتاحت لهن الارتقاء الاجتماعي والاقتصادي.⁵⁷ وكان البلاط الملكي يرعى الفنانين الأكثر تميزًا، وأشهرهم ألماز، التي كان الخديوي إسماعيل يستعين بها. كافأتهم المحكمة بسخاء إلى أن تقرر أن جمالهم وموهبتهم لم يعودا كافيين. عندئذٍ، أصبح العالِم يعتمدون بشكل متزايد على أزواجهم - إن وجدوا - للحصول على الدعم المالي. أو بدلاً من ذلك، ذهبوا للعمل في قاعات الموسيقى الجديدة والأقل احتراماً.

مع اقتراب نهاية القرن التاسع عشر، بدأت نقابات الممثلين بالتراجع، وأصبح الممثلون والممثلات يتفاوضون بشكل فردي على أجورهم مع الفرق المسرحية وشركات التسجيل ومديري المسارح. وكانت هذه الاتفاقيات تمتد لمواسم عروض كاملة، أو حتى لسنوات، على عكس الممارسة القديمة التي كانت تقتصر على التفاوض على عقود فردية.⁵⁹ في أوائل القرن العشرين، أدى التحول نحو الاحتراف إلى ظهور تمييز بين مجالات الغناء والرقص والتمثيل، مما فضل التخصص على المواهب المتنوعة. ورغم أن الرجال كانوا يميلون إلى التخصص في شكل فني محدد دون غيره، إلا أن النساء كنّ يحتجن في كثير من الأحيان إلى المشاركة في جميع المجالات للبقاء

فنانات ناجحات.⁶⁰ وقد رسخت الفروقات بين الفنانين الذكور المحترفين والفنانات الأقل احترافية التحيزات السلبية ضد النساء اللواتي كنّ يُعتبرن بالفعل ذوات سمعة مشكوك فيها وموهبة مشكوك فيها.-

ومع ذلك، أتاح الاحتراف فرصًا فريدة للنساء. فقد جعل إتقان العديد من الأعمال الفنية وأنواع الأداء النساء إضافة مرغوبة للغاية لفرق التمثيل التي تحتاج إلى مواهب. كما ساهمت مهاراتهن المتنوعة في شعبيتهن وجاذبيتهن لدى الجماهير. وبحلول أوائل القرن العشرين، وخاصة بعد الحرب العالمية الأولى، تعاقدت المغنيات والممثلات بشكل فردي أو عبر وكلاء مع مؤسسات (وليس أفرادًا) مثل فرق المسرح وشركات التسجيل وإدارات المسارح. ولم تعد العقود مخصصة لعروض فردية، بل لمواسم أو سنوات. ويعود هذا التغيير إلى حد كبير إلى انتشار الترفيه التجاري (الذي ازدهر في المناطق الحضرية) والتسجيل التجاري.⁶¹

بين عامي 1890 و1920، انتشرت المسارح والملاهي الليلية على الطراز الأوروبي في مصر. في القاهرة، كانت منطقتا روض الفرج، وهي منطقة شعبية كان الدخول فيها مجانيًا في الغالب، وعماد الدين، التي كانت تستهدف جمهورًا أفنديًا في الغالب.⁶² وبحلول منتصف عشرينيات القرن العشرين، ضمت منطقة عماد الدين أكثر من ثلاثين مسرحًا، ودور عرض للأفلام الصامتة، ومقاهي، وملاهي ليلية. وقد أدرج فنانون من جميع أنحاء العالم العربي وفنانون أجانب بارزون، من بينهم إيزادورا دانكن، وبافلوفا، وسارة برنارد، القاهرة ضمن جولاتهم الفنية.⁶³

ابتداءً من منتصف العقد الثاني من القرن العشرين، وسّعت الممثلات والمغنيات المصريات، مثل منيرة المهدية، نطاق أنشطتهن لتشمل إدارة المسرح، وتكليف المؤلفين بتأليف الموسيقى والمسرحيات، وتأليف موسيقاهن الخاصة. وكانت فنانات ناجحات مثل أم كلثوم، ونعيمة المصريا، وفتحية أحمد، وبديعة المسبني من بين النساء الأعلى أجراً في عشرينيات القرن العشرين، بل إن بعضهن كنّ يكسبن أكثر من المغنين والموسيقيين الرجال.

مع تطور مناطق الترفيه حول شارع عماد الدين وفي حي روض الفرج في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، ازداد عدد النساء اللاتي يقدمن عروضهن في المقاهي وقاعات الموسيقى والمسارح. وقد أدى التحول من العروض الخاصة إلى العروض في المؤسسات التجارية إلى ظهور معضلات جديدة أمام النساء. ففي كثير من الحالات، كان الجمهور أكبر حجماً وغير معروف للمؤديات. كما أن الكحول كان يغذي السلوك الصاخب، وفي بعض قاعات الموسيقى والمقاهي، كان يُتوقع من المؤديات الجلوس والشرب مع أفراد الجمهور. ونتيجة لذلك، وعلى الرغم من شعبيتهن، كان القلق الأكثر شيوعاً هو أن العروض الترفيهية - وبالتالي المؤديات - قد تلوثت بالسكر والقمار والمخدرات والسلوك غير اللائق والدعارة.

انتقد الزعماء الدينيون والعلمانيون بشدة عروض الكباريهات النسائية بسبب محتواها وبيئات أدائها. وطالب بعضهم دور النشر والتوزيع بمراجعة كتالوجات شركات التسجيلات لحظر "الأغاني البذيئة والمبتذلة التي تُسيء إلى الأخلاق العامة".⁶⁵ ووُجهت اللائمة إلى الفنانات في العديد من المشاكل، بما في ذلك الترويج للطلاق. وفي عام 1923، ذهب الزعماء الدينيون المصريون إلى حد إصدار فتوى تحظر جميع "العروض التي تُقدم في الملاهي الليلية النسائية".

نوادي ليلية "لائقة وغير أخلاقية" مثل روض الفرج، والبسفر، والحمراء، وصلة البديعية.66

في نفس الفترة التي اندلعت فيها احتجاجات الشوارع عام 1919، افتتحت الممثلة والمغنية منيرة المهدية عروض فرقتها بطريقة جديدة. فقبل رفع الستار إيذاناً ببدء العرض، كانت أول ممثلة مسلمة مصرية تصعد إلى المسرح وتغني الأغنية التالية:

بحسب أدبها

إنها تحافظ على قوانين اللياقة والعافية

إنها تكبت مشاعرها

من أجل أمتها وشرفها 67

لم يكن اختيار مهدية للغة محض صدفة؛ فقد استقته من الخطاب القومي المصري المناهض للاستعمار حول المرأة المحترمة. كان الأدب مفهومًا محليًا يشير إلى مزيج من الخصائص الفكرية والأخلاقية والاجتماعية القيّمة التي تعكس "التربية السليمة". بالنسبة للقوميين العلمانيين والمصلحين الإسلاميين، كان الأدب جوهريًا للمرأة المصرية الحديثة، وكانت تلك المرأة رمزًا وركيزة أساسية للأمة الحديثة.⁶⁸ وبالمثل، كان العفاف مفهومًا يصف المرأة الفاضلة النزيهة، الطاهرة الصادقة. بالنسبة للمصلحين، كان كل من الأدب والعفاف من السمات الأساسية للمرأة المصرية الحديثة. فماذا يعني أن تغني امرأة تعمل في مهنة تُعتبر مشكوكًا في أخلاقيتها عن الأنوثة بهذه الطريقة؟

باستخدام مفاهيم مثل الأدب والعفاف في أغنيتها الافتتاحية، ربطت مهدية الأداء العلني بالشرف والواجب الوطني. كانت هذه إحدى الاستراتيجيات العديدة التي استخدمتها النساء لإظهار التزامهن بالتوقعات المتزايدة للمواطنة النسائية المخلصة. ومثل النساء اللواتي خرجن في مسيرات بالشوارع عام ١٩١٩، جعلت مهدية من وجودها في المجال العام التزامًا بـ"رعاية الأمة".^{٦٩} لكن قصتها تسلط الضوء أيضًا على تناقضات امرأة تؤدي فنًا وتدعي التمسك بمبادئ المواطنة الأمومية.

كانت مهدية مولعة بالغناء منذ صغرها (انظر الشكل 4.1).⁷⁰ وُلدت بين عامي 1877 و1895، والتحقت بمدرسة دير في الزقازيق، لكنها أهملت دراستها مفضلةً الغناء مع صديقاتها أو التسلل للاستماع إلى المغنية الشعبية، اللواندية.⁷¹ وسرعان ما أصبح غناؤها مصدر دخل إضافي لعائلتها الضئيل. غنّت لأول مرة في مقهى بالزقازيق اشتهر براقصاته،

وبحلول عام 1913 انتقلت إلى القاهرة، حيث غنّت في مقهى نزهة النفوس، وهو مكان كانت السلطات البريطانية...

كانت تُغلق بشكل روتيني بسبب عروضها المناهضة للإمبريالية.72 ربما كان هذا هو المكان الذي التقت فيه لأول مرة بالفكر القومي في سياق المسرح.

أُعجب الممثل ومدير الفرقة/المسرحيات الفودفيلية عزيز عيد بصوت مهدية، وشجعها على خوض غمار الغناء على خشبة المسرح. وعندما تعرض المقهى الذي كانت تغني فيه مرة أخرى لقمع الشرطة، استجابت مهدية لنصيحة عيد وانضمت إلى المسرح.⁷³ لفترة من الزمن، كانت تؤدي عروضًا وتغني بين فصول مسرحيات عيد في مسرح برينتانيا. وقد سلطت صحيفة الأخبار الضوء على ليلة افتتاحها، وعنونت مقالها بـ"أول ممثلة مصرية". وتابعت: "مساء الخميس 26، في مسرح برينتانيا، ستكون ليلة احتفال بدخول المغنية الشهيرة منيرة المهدية إلى عالم التمثيل العربي". في ذلك المساء، غنّت أغنية افتتاحية من تأليف كامل الخالي، وأدّت دور ويليام في الفصل الثالث من مسرحية صلاح الدين الأيوبي.⁷⁴ بين عامي 1915 و1916، غنّت أغاني سلامة حجازي في عروض عزيز عيد، مؤديةً أدوارًا رجالية مثل روميو (روميو وجولييت) وويليام (صلاح الدين الأيوبي). ولعلّ أداءها لأدوار رجالية قد خفّف من الاعتراضات العامة عليها، كونها من أوائل النساء المسلمات اللواتي خلعن الحجاب وقدّمن عروضًا علنية أمام جمهور مختلط. ورغم الجدل الذي أثاره هذا الأمر في الصحافة، أو ربما بسببه، فقد حظيت بشعبية جارفة. ونفدت تذاكر عروضها قبل وقت طويل من بدء العرض.⁷⁵ كان اسم مهدية عامل جذب واضح، كما يتضح من مكانته البارزة في ملصقات الإعلانات. ذكرت مقالة صحفية تُعلن عن برنامج في مسرح كورسال اسم مهدية كواحدة من أبرز النجوم الذين شكلوا "أشهر الممثلين والممثلات في تلك الحقبة". ووصفت المقالة الأمسية بأنها "واحدة من أكثر الأمسيات روعةً وإثارةً للدهشة في كورسال".76

على الرغم من أن معظم رواد المسرح في أوائل القرن العشرين كانوا من الرجال، إلا أن مهدية عززت مكانتها الفنية باقتباسها فكرة مبتكرة من زميلتها المغنية بديعة المصبني.⁷⁷ فقد خصصت مهدية مساحة للنساء في العديد من عروضها. وفي بعض الحالات، أوضحت الإعلانات أن أسعار التذاكر متساوية للرجال والنساء. وأشارت إعلانات أخرى إلى توفير أماكن جلوس منفصلة للنساء.⁷⁸ وأوضح أحد الإعلانات أن "الطابق الثاني مخصص بالكامل للنساء المصريات، ولهنّ باب خاص [للدخول]. لا ينبغي حرمان أي شخص من مشاهدة هذا العرض؛ فأسعار التذاكر مخفضة".⁷⁹ وبغض النظر عن عدد الأشخاص الذين استفادوا من هذه الميزة، فإن ترحيب مهدية بالنساء في عروضها سمح

لها بالإشارة إلى أن عروضها مناسبة للجميع.

أصبح اسم مهدية وصوتها معروفين بشكل متزايد بفضل نجاحها في الغناء المباشر والتسجيلات مع شركات التسجيلات مثل غراموفون
وأوديون.

وشركات بايدافون. وفرت شركات التسجيل في أوائل القرن العشرين خيارات جديدة للفنانات الراغبات في مشاركة مواهبهن على نطاق واسع. سمحت التسجيلات بنشر الصوت الأنثوي دون الحاجة إلى ظهور المرأة، متجاوزةً بذلك المخاوف المتعلقة بمدى ملاءمة أداء النساء عاريات الصدر أمام الرجال. سمع الناس في المقاهي والمنازل الخاصة في جميع أنحاء المنطقة صوت مهدية، مما جعلها - وغيرها من المغنيات - معروفة في أماكن لم يسبق لهن التواجد فيها. ساهمت التسجيلات في نشر أغانيهن بين جماهير واسعة.

في عصر الإعلام الجماهيري الجديد، استطاعت فنانات مثل مهدية استغلال نجاحهن المادي لتعزيز مكانتهن في المجتمع. تمتعت مهدية بنفوذ كبير في عالم التسجيلات التجارية، إذ كانت فنانة مطلوبة بشدة، وفي مطلع القرن العشرين، بنت شركات التسجيلات سمعتها على مستوى الفنانين الذين تعاقدت معهم. شركة أوديون، التي بدأت تسجيل الفنانين المصريين منذ عام ١٩٠٥، تعاقدت مع فنانات شهيرات مثل سلامة حجازي وبهية المحلاوية، بينما وقّعت شركة غراموفون عقدًا حصريًا مع الموسيقي داود حسني والمطرب أحمد عاشور.^{٨٠} كان نجاح شركة بيدفون في توقيع عقد حصري مع مهدية بمثابة مكسب كبير للشركة اللبنانية، كما كان بمثابة إنجاز كبير لمهدية نفسها، إذ منحها قدرًا كبيرًا من القوة والحرية الفنية والاقتصادية.

من جهة، حررت النزعة التجارية والإنتاج الضخم الفنانين من قيود رعاية الخديوي أو الرعاة الأثرياء. وبهذا، لم تعد ذخيرتهم الفنية محددة بالكامل بأذواق المحسنين. ومن جهة أخرى، أصبحت مبيعات التسجيلات والمبيعات التجارية تحدد ذخيرتهم الفنية بشكل متزايد. فبينما كانت الشركة توظف ملحنها الخاص، أحمد غنيمة، سُمح لمهديّة بتلحين أغانيها الخاصة، وفي وقت لاحق، أعطت الموافقة النهائية عندما وظفت فرقة بيدافون يونس القاضي ليكون كاتب أغانيها الرئيسي. وقد دعمت دخلها من تسجيلاتها بعائدات عروضها في المقهى والمسرح.⁸¹ ومكّنها استقرارها المالي من الازدهار كفنانة. كما أهّلتها معرفتها بأنواع الأداء المختلفة لتولي أدوار قيادية كمديرة فرقة، بالإضافة إلى مديرة مسرح وكاباريه. ومع عمل الفنانات خارج نطاق الأدوار النمطية للمرأة، جعل النجاح التجاري من النساء صانعات قوة بطريقة تحدت وضعهن الموصوم في المجتمع.

سرعان ما دفعت شعبية المهدية إلى تأسيس فرقتها المسرحية الخاصة. ورغم أن تشكيلة الفرقة كانت تتغير في كل موسم، إلا أنها كانت تضم عادةً مزيجًا من الرجال

والنساء والمسلمين والمسيحيين واليهود.⁸² في يناير 1916، ظهرت إعلانات لأول مرة لعروض "فرقة السيدة منيرة المهدية"، مع ذكر التواريخ وأسماء المسرحيات والمسارح التي ستُعرض فيها.⁸³ عادةً، كان الموسم يبدأ بعرض موسيقي.

المسرح من المواسم السابقة و/أو مستعارة من شركات أخرى. تضمن رصيدها مزيجًا من المسرحيات المقتبسة من الإنتاجات الأوروبية والقطع الأصلية المكتوبة خصيصًا لفرقتها.84 في ذلك الموسم الأول، قدمت الفرقة مسرحيات صلاح الدين الأيوبي، وضحية الغاوة، والسريقة، وعايدة، وروميو وجولييت، وهاملت، وعلي نور الدين، وشهداء الغرام، وصدق الأخ، وكارمن في القاهرة؛ وقدّمت أنيس الجاليس (الرفيقة الاجتماعية) عروضها في القاهرة وطنطا والإسكندرية.⁸⁵ سلطت الإعلانات الترويجية لعروضها الضوء على دورها كبطلة رئيسية، مؤكدةً على عدد الأغاني التي ستؤديها.⁸⁶ وكغيرها من فرق المسرح الأفندي، كانت فرقة مهدية تُضمّن أحيانًا فقراتٍ هزليةً في برامجها.⁸⁷ قبل أن تُؤسس مسرحها الخاص، قدّمت مهدية عروضها في عددٍ من مسارح القاهرة والمحافظات المجاورة. وكانت الجولات الإقليمية جزءًا أساسيًا من جدول أعمالها، وفي سبتمبر 1919، بدأت فرقتها حتى بالسفر خارج مصر لتقديم عروضها في سوريا.⁸⁸ ورغم أن التسجيلات التجارية مهّدت الطريق، إلا أن ظهور مهدية الجسدي في مواقع مختلفة زاد من شهرتها وعرّف أعدادًا كبيرة من الناس على عروض فرقتها المسرحية، مما أكسبها في النهاية لقب "سلطانة الطرب" (ملكة الطرب) في المجلات المعاصرة.⁸⁹

بصفتها أول امرأة تُؤسس فرقتها الخاصة، تولّت مهديّة بنفسها مهام إدارتها. وشملت مسؤولياتها التفاوض مع أصحاب المسارح والمغنين والملحنين وكتاب الأغاني. كما شملت أيضًا دفع رواتب الموظفين، وتخطيط الجداول الزمنية، والأداء على خشبة المسرح.⁹⁰ ومع ذلك، كانت مرتبطة براعٍ من الرجال، إذ كان زوجها الأول، محمود جبر، هو من استأجر لها مسرح دار التمثيل العربي، وهو من موّله في البداية.⁹¹ وكثيرًا ما كان يُذكر اسمه إلى جانب اسمها كمدير للفرقة، من بين مناصب أخرى.⁹² وحافظ جبر ومهديّة معًا على مواسم مسرحية كاملة، امتدت سنويًا من أكتوبر إلى أغسطس/سبتمبر من العام التالي. واستمر هذا حتى عام 1924، عندما أدى انفصالهما الزوجي وطلاقهما لاحقًا إلى شرخ في الفرقة، وأجبر مهديّة على مغادرة المسرح الذي استأجره جبر.⁹³

كان كتّاب وموسيقيو وشعراء جميع فرق المهدية من الرجال، الذين شكّلوا، إلى جانب زوجها، حلقة من الداعمين الذكور، لا سيما في بدايات مسيرتها الفنية. ومن بينهم كتّاب مسرحيون مثل فرح أنتون ويونس القاضي، وملحنون مثل سيد درويش. وكانت علاقة المرشد الذكر بالفنانة الشابة علاقة شائعة، تتكرر في عالم المسرح المصري.⁹⁴ وكثيراً ما تناولت مقالات الصحف وسير الفنانين والفنانات

هذه العلاقات، التي كانت ذات أهمية خاصة لما منحته من شرعية للمواهب الشابة الصاعدة، لا سيما النساء.⁹⁵ وتكررت بعض المواضيع في هذه الأعمال.

تضمنت الروايات قصصًا عن بدايات متواضعة، وانخراط مبكر في الموسيقى الدينية، وحكايات اكتشافها من قبل فنانين مشهورين، وقد أتاحت هذه الروايات للفنانين إثبات مكانتهم في سلسلة من المنشدين. وقد عكست هذه الروايات، من نواحٍ عديدة، التقاليد الإسلامية للإسناد والتسنيد، التي سعت إلى ضمان مصداقية القول بالاستناد إلى أقوال موثقة سابقًا.⁹⁶ وكشكل من أشكال التسنيد الثقافي، أشارت قصص اكتشاف الفنانين إلى أن شرعيتهم مضمونة بفضل اعتراف أحد المرشدين والداعمين الأكبر سنًا والأكثر شهرة بهم، وارتباطهم به. وهكذا، فإن الإسناد، إلى جانب الأصول الدينية المتواضعة التي جعلتهم أولاد البلد الحقيقيين، منحهم قدرًا من الاحترام.

واصلت مهدية تقديم عروضها في مسارح مختلفة خلال عشرينيات القرن العشرين، وافتتحت في نهاية المطاف قاعة موسيقية خاصة بها عام ١٩٣١.^{٩٧} في هذه الحقبة، بدأت المزيد من الفنانات بتأسيس فرقهن وملاهيهن الخاصة.^{٩٨} بعد سنوات من الغناء في حفلات الزفاف المحلية، وقاعات الموسيقى في الأقاليم، وأحياء المسارح الرئيسية في القاهرة، اشترت الفنانة المصرية كازينو خاصًا بها، وهو كازينو الحمراء، عام ١٩٢٧، وأدارته بنفسها. كما افتتحت فنانات أخريات، من بينهن ماري منصور، وفاطمة قادري، وعالية فوزي، وأنصاف، ورتيبة رشدي، قاعات موسيقية خاصة بهن في عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين.

في عروضها، مزجت مهدية بين معايير الاحترام القديمة والحديثة لتوسيع آفاق مفهوم الأنوثة. فتدريبها على تلاوة القرآن وإتقانها لما كان يُعتبر في السابق من الأغاني الرجالية المتميزة، منحها مصداقية أكبر من الأغاني النسائية التي اشتهرت بها. فالقصيدة، على سبيل المثال، كانت تُلحّن نصوصًا أدبية كلاسيكية تُشير إلى أحداث تاريخية أو دينية. ويرى النقاد الثقافيون المعاصرون أن إتقان القصيدة، وأنواع الموسيقى الأخرى المرتبطة بالأغاني الرجالية، يُظهر "مهارة موسيقية وصوتية، وجدية (داد)، وسحر (طرب)، وتراثًا وتقاليد (تراث)، ويمكن توريثها من معلم إلى تلميذ".⁹⁹ وقد أضفى هذا الإرث الثقافي شرعية على موهبتها، وشكّل أساسًا لبناء هوية محترمة لها كفنانة.

تخصصت المهدية في نوع من الأغاني يُسمى التَقَطُّق، وهو مقطوعة قصيرة، تبدو خفيفة وجذابة، تُغنى بالعامية العربية من قِبل مغنٍ منفرد برفقة فرقة موسيقية صغيرة تُسمى التخت، وهي فرقة صغيرة من الموسيقيين يعزفون على الآلات الكلاسيكية المستخدمة في الموسيقى العربية. فضّلت شركات التسجيل التَقَطُّق (جمع تَقَطُّق)، لأنها كانت أقصر بكثير من الأنواع الأخرى (مثل الوصلة، التي استمرت ساعتين أو أكثر)،

وبالتالي تناسبت بسهولة مع الحد الأقصى لثلاث دقائق لكل وجه من أسطوانات الشيلاك المبكرة ذات 78 دورة في الدقيقة.<p>100</supsu> ومع ذلك، اعتبر النقاد المصريون التَقَطُّق تافهًا وسطحيًا، وأبدوا قلقهم من شعبيته. قد يُفسر جاذبيته الجماهيرية جزئيًا استياء النقاد الثقافيين الأفنديين من هذا النوع، لأنه خالف معاييرهم الفنية.

الأشكال الموسيقية. كان إصرار صناعة الموسيقى على الأغاني القصيرة المُلحّنة مسبقًا، والتي تخلو تقريبًا من الارتجال، مُجديًا تجاريًا، لكن النقاد اعتبروه اقتباسًا غير أصيل. ويرى التأريخ القومي للموسيقى أن "عصر التقطيق" يُمثل "أدنى مستوى للموسيقى المصرية على الإطلاق: كلمات مبتذلة، موسيقى رديئة، موسيقيون غير مُهذّبين، مُغنون مُنحلون، جنود بريطانيون سكارى يجوبون شوارع القاهرة بحثًا عن ترفيه رخيص في ملاهٍ سيئة السمعة".¹⁰¹

بينما كانت النساء الوطنيات يطالبن بحقوقٍ كالحق في التعليم، وإنهاء تعدد الزوجات، وحظر البغاء، ركزت أغاني التقاطق المبكرة على اللهو والملذات المادية. في عام ١٩٢٧، كتب محمد إسماعيل كلمات أغنية للمغنية رتيبة أحمد بعنوان "عدي الجمال وعدي الجمال" (أي تحمل مسؤولياتك).^{١٠٢} في هذه الأغنية، تُصوَّر أحمد كامرأة شابة فاتنة تُعدد شروطها مباشرةً لعريس مُحتمل، متجاهلةً بذلك الممارسة الشائعة المتمثلة في السماح للعائلات بالتفاوض على الزواج. في هذه الأغنية الفكاهية، تدّعي أنها ستحتاج إلى جنيه مصري واحد كمصروف جيب يوميًا، بالإضافة إلى خمسين جنيهًا إضافيًا شهريًا، وحساب مفتوح في متجر بون مارشيه. تُغني: "شروطي واضحة، وإن لم يكن دخلك كافيًا، فاختر فتاة من طبقتك".^{١٠٣} قد تكون هذه الأغنية، التي تجمع بين الفكاهة والقلق، قد مثّلت مخاوف الرجال الذين يواجهون مطالب المرأة العصرية. تناول المصلحون من الذكور والإناث مواضيع مماثلة، لكن مغني التقطقة قدموها بطريقة خجولة ومغازلة دفعت حدود السلوك المقبول.

في أواخر عشرينيات القرن العشرين، استمر فن التقاطيق وغيره من الأنواع الموسيقية المسجلة، كالمونولوجات والحوارات، في تناول قضايا معاصرة، بعضها أكثر جدية من غيرها. وقد وجدت قضايا تهم النساء بشكل خاص - كالنقاشات حول نموذج الأسرة النووية، ومخاطر تعدد الزوجات، وحق المرأة في التعرف على الخاطب قبل الزواج، والحد الأدنى لسن الزواج، وكيفية التعامل مع سوء سلوك الزوج، وأدوار المرأة ومخاطر عملها في المجال العام - طريقها إلى كلمات الأغاني.¹⁰⁴

في حوار بعنوان "قابادان، قابادان" (أي "أبدًا، أبدًا"، وعنوان أطول يعني "أبدًا، أبدًا، يا سيد مفتش التذاكر، لا تأخذ من هذه السيدة ثمن التذكرة")، تغني أحمد عن رجل دين، أو شيخ، في حافلة يضايقها. ويتجلى غرور الشيخ في مزجه السخيف بين اللغة العربية العامية والفصحى ليخترع كلمات مختلقة تبدو مثيرة للإعجاب.

على الرغم من نجاحاتهن، لم تستطع مهدية وأحمد وغيرهما من الفنانات الاندماج بسهولة في إطار "المواطنة الأمومية". وقد أثارت تقنية التسجيل مجموعة من

المعضلات الاجتماعية الجديدة. فتشغيل الأسطوانات في المنازل الخاصة زاد من احتمالية استماع جمهور مختلط من الجنسين إلى أغاني تتناول مواضيع جريئة، واحتمالية استماع الفتيات الصغيرات إلى كلماتها.

تناولت هذه الأعمال مواضيع الزواج والحب وغيرها من المواضيع التي اعتُبرت غير لائقة بسنهم ومكانتهم الاجتماعية.¹⁰⁶ بالإضافة إلى ذلك، نظر النقاد الثقافيون إلى النزعة التجارية ومجتمع الاستهلاك بعين الريبة. فعلى سبيل المثال، ركّز الناقد مصطفى إسماعيل القشاش في نقده لأوبرا كارمن للمهدية على مشكلة الإعلانات المضللة.

> قرأنا عن كارمنفي إعلانات مطولة قبل عرضها في 22 مارس في مسرح كورسال... أنها أول أوبرا مصرية، وأن نفقات الملابس بلغت مئات الجنيهات، وأن 40 ممثلاً و50 ممثلة سيؤدونها، لدرجة أن الناس اقتنعوا بمشاهدتها. لكن سرعان ما تبددت آمالهم، وسرعان ما أدركوا أنهم خُدعوا... عندما رُفعت الستائر، لم يكن هناك 40 ممثلاً و50 ممثلة... ولا 180 لحناً. ....

في النهاية، يحذر القشاش قائلاً: "الحقيقة هي أنه يجب علينا أن نعي ذلك لأننا انخدعنا بزخارف الإعلانات وصدقنا ما كتبه أشخاص متحيزون، وهو ما يُهين الحكمة الثمينة".¹⁰⁷ كان قلقه بشأن خداع الإعلانات والشعور بالخداع شعورًا مشتركًا بين كثيرين. وهكذا، فبينما مكّن النجاح التجاري بعض النساء من تحقيق الاستقلال المالي، إلا أنه لم يكن كافيًا وحده لضمان احترامهن.

أثارت مشاهد تمثيلية لسلوك المرأة الجسدي وحياتها الشخصية ومضمون عروضها تساؤلات في الصحافة. فعلى سبيل المثال، أوضح رسم كاريكاتوري لمنيرة المهدية قدرتها على إغواء الرجال وإضعاف رجولتهم، الذين لم يستطيعوا، في غمرة نشوتهم، مقاومة تقديم الزهور والمجوهرات، بل وحتى أنفسهم، لها (انظر الشكل 4.1). وبدلاً من تثقيف مواطني المستقبل، أحدثت المهدية فوضى عارمة بين الشباب - قادة الأمة - مما شكل تهديداً للمجتمع المنظم.

كانت المغنية والراقصة بديعة المسبني محط أنظار الكثيرين بسبب طلاقها من الممثل نجيب الريحاني.¹⁰⁸ كما انشغلت الصحافة بفضيحة نسب تورطت فيها المغنية فاطمة سري ومحمد شعراوي، نجل هدى شعراوي، الذي نفى بشدة مزاعم سري بأنه تزوجها وأنجب منها ابنتها.¹⁰⁹ وتابعت الصحافة القضية لسنوات عديدة. واشتهرت رتيبة أحمد بإدمانها الكحول وعلاقاتها العاطفية وطلاقاتها.¹¹⁰ وشمل رصيدها الفني، بالإضافة إلى ما سبق ذكره، أغاني تناولت قضايا مثيرة للجدل في الحياة الزوجية (مثل تعدد الزوجات والأزواج المدمنين على الكحول) وفي حياة العزوبية (التباهي بشبابها وجمالها وخبرتها الجنسية). وقد جعلها مزيج سلوك أحمد واستقلاليتها وأغانيها الجريئة مادة دسمة

لأعمدة القيل والقال وهدفًا للنقد.¹¹¹



الشكل 4.1. "منيرة المهدية. يجب أن يكون جميع أعضاء المسرحية مغرمين بها" روز اليوسف، 31 ديسمبر 1929. بإذن من مكتبة الكتب النادرة والمجموعات الخاصة، الجامعة الأمريكية بالقاهرة.

والنسوية للأجساد المنضبطة التي تمثل أمة حديثة.

لكن الصحافة الشعبية أصبحت أيضاً أداة مهمة لصياغة صور إيجابية للمشاهير المتألقين، والأمهات البرجوازيات، والمواطنين الوطنيين. ففي عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين، انتشرت صور النساء المؤديات وهن يرتدين أزياءً تنكرية.

أو زيّنت الأزياء البراقة أغلفة وصفحات داخلية لعدد كبير من المجلات الشعبية.¹¹² وظهرت الممثلات والمغنيات والراقصات في صور يرتدين مجوهرات ثمينة وفساتين أنيقة ومكياجًا كاملاً وتسريحات شعر راقية. ورغم صعوبة قياس ردود فعل القراء، إلا أن انتشار هذه المجلات يشير إلى وجود سوق لها. وفي بعض الحالات، كتب المعجبون رسائل إلى المجلات يعبّرون فيها عن آرائهم. فعندما ظهرت مهدية لأول مرة على المسرح، على سبيل المثال، ذكرت إحدى المجلات المعاصرة أنها تلقت "عشرات الرسائل من نساء دعمنها وتمنين لو كنّ يقفن بجانبها".¹¹³ كما غذّى اهتمام الجمهور

استفتاء مجلة "روز اليوسف" السنوي الذي يطلب من القراء التصويت على مطربيهم المفضلين من بين ثلاثة مطربين يرونهم الأفضل. وفي عام 1926، ذكرت المجلة "فوزًا مذهلاً" للمغنية فتحية أحمد على مهدية و...-

النجمة الصاعدة أم كلثوم.114 ونشرت المجلة سلسلة من المقالات عنها، بما في ذلك مقالٌ مُطري بعنوان "من هي فتحية أحمد؟"115

في نفس الفترة تقريبًا، نُشرت صورٌ لفناناتٍ في سياق المنزل والأسرة، تُظهر الاحترام في الحياة العامة والخاصة على حدٍ سواء.¹¹⁶ وقد استغلّ تسليط الضوء على الحياة المنزلية فكرةً قديمةً مفادها أن المرأة المتزوجة ترمز إلى جنسانيةٍ مكبوتةٍ ومنضبطة. وكان لهذا الأمر أهميةٌ خاصة، إذ أصرّ الخطاب القومي على أن من يُهدد معايير الاحترام لا يُهدد نفسه فحسب، بل يُهدد أيضًا صحة الأمة.¹¹⁷ وارتبط ضبط النفس والسيطرة ارتباطًا وثيقًا بالقومية، لأن القادة القوميين برروا مطالبهم بالاستقلال التام لمصر برفضهم إصرار البريطانيين على أن افتقار المصريين لضبط النفس (إلى جانب مجموعةٍ من المؤشرات الأخرى على "التخلف") يُبرر وجودهم المطوّل.¹¹⁸

في مقالٍ بعنوان "حاربتُ الإنجليز بغنائي"، نُشر قبل استقلال مصر، وصفت منيرة المهدية كيف عبّرت سرًا عن مشاعر وطنية في إحدى أغانيها. وأشارت إلى أن جميع الكلمات كان يجب أن تكون:

> التلميح والنقد المبهم بسبب الرقابة الإنجليزية على المسرح والسينما والترفيه في ذلك الوقت. أجبرتنا الرقابة على إخفاء كراهيتنا للإنجليز، فظهرت هذه الكراهية في المسرحيات والأغاني. في المسرح الذي كنت أعمل فيه، قدمتُ... مسرحية بعنوان "كولاها يوماين"، وفي تلك المسرحية كنتُ بائع زبدة، فكنتُ أحمل بضاعتي على رأسي وأصرخ وأنا أغني هذه الأغنية:
>
> *صانع الزبدة الطازجة*
> *بلدي، أجود أنواع الكريمة*
> *أطفال وطني*
> *زبدة يا أولادي*
> *اشترِها وقم بوزنها*
> *قم بتخزينه في مكانك*
> *احذر من بيعه*
> *لا تتخلى عنه*
> *إلى الخائن،*
> *وإلا ستعيش في ظل معاملة غير عادلة.*
> *كيف يمكن أن يكون هذا الأمر ذا أهمية ضئيلة بالنسبة لكم يا بلدي؟*
>
> وبالطبع، لم يكن لهذه الكلمات ما يستدعي حذفها من قبل الرقيب... لكن

الجمهور فهم معنى الأغنية جيدًا، وكان هدفها إثارة الكراهية والنفور من المغتصب/المستعمر.119

ظهرت مهدية بانتظام في مجلات المسرح التي لم تقتصر على تصوير أزيائها وحياتها المنزلية فحسب، بل سلطت الضوء أيضًا على أعمالها الخيرية، التي تُعدّ مؤشرًا آخر على مكانتها المرموقة بين أبناء طائفة الأفندي.¹²⁰ عززت مهدية سمعتها من خلال جمع التبرعات للآخرين في مناسبات مختلفة من كل موسم تمثيلي. وشملت الجهات المستفيدة جمعيات خيرية مارونية وكاثوليكية وإسلامية، بالإضافة إلى ضحايا حريق في مصنع للأقمشة.¹²¹ وقد أُشيد بها لعملها الخيري. وعلقت مقالة في مجلة البصير بأنها استخدمت "موهبتها وتعاطفها... لمساعدة ضحايا الفقر المعدمين".¹²² وذكرت المقالة نفسها عن إحدى أمسياتها الخيرية لصالح الجمعيات الخيرية الأرثوذكسية: "كتبت إلينا قائلةً إنها مستعدة للقيام بذلك مع جميع الجمعيات الخيرية من جميع الأديان، شريطة أن تُبلغها الجمعيات بذلك قبل أربعة أيام".¹²³ بالنسبة لمهدية، كما هو الحال بالنسبة للناشطات، كان العمل الخيري جزءًا من مسؤوليتها المدنية.

رغم كل الجهود، لم يكن للمجلات سوى تأثير محدود في تعزيز مكانة الفنانات. وقد تجلى ذلك بوضوح في حادثة رفضت فيها هدى شعراوي الظهور في مجلة الممثلة السابقة فاطمة اليوسف. وبصفتها إحدى الشخصيات البارزة في الحركة النسوية، دعمت شعراوي الفنانين المحليين واستعانت بموسيقيين شعبيين لإحياء حفلاتها الخيرية. ورأت في القومية بوابةً مشرفةً لدخول المرأة الحياة العامة.¹²⁴ ومع ذلك، رفضت نشر صورتها في مجلة "روز اليوسف"، خشية أن تشوه صورتها بربطها بصور الفنانات.

اجتذبت المهدية جماهير ضمت وزراء وزعماء سياسيين مثل سعيد زغلول ورشدي وثروت باشا.[125] ألهمت صلاتها شعار "هواء الحرية في مسرح منيرة المهدية" (هناك حب للحرية في مسرح منيرة المهدية).

لكن في الوقت نفسه، ورغم أن الفنانات كنّ يقدمن عروضًا مسلية، إلا أنه كان لا بد من ضبط سلوكهن. فرغم أنهن كنّ يقدمن أنفسهن بوعي على أنهن يتبنين المواطنة الأمومية، إلا أن إيحاءاتهن الجنسية وتحديهن للأعراف الاجتماعية المتعلقة باستهلاك الكحول، وتعدد الزوجات، والظهور علنًا دون ستر أمام الرجال، كانت تفضح نواياهن. كانت الحرية التي مثلتها الفنانات مختلفة تمامًا عن الحرية التي طالب بها الأفنديون ونشطاء حقوق المرأة عام ١٩١٩. فقد شكلت تهديدًا لاستقرار القيادة الأبوية الأفندية التي كانت تعتمد على دعم أمة موحدة. كما شكل

هذا المفهوم تحديدًا للحرية تهديدًا لمفهوم المواطنة الأمومية الذي جعل من المرأة حامية للنقاء الأخلاقي للأمة. كان لاستفزازات الفنانات القدرة على قلب أسطورة النظام الأخلاقي الأبوي رأسًا على عقب.

ومع ذلك، حتى مع تهديدهم لهيمنة الإفندي، فإن معظمهم

يؤدون

تبنّت النساء مبادئها الأساسية. ولعلّ فهم السبب ليس صعباً. فمن جهة، كان ذلك منطقياً من الناحية التجارية. يبدو أن أنجح الفنانات قد مارسن نوعاً من التجاوز المنضبط الذي تخطى الحدود وساهم في خلق الرغبة، لكن ضمن حدود معينة. وبفضل بعض الموهبة، استطعن كسب عيشهن من الغناء في صالات شارع عماد الدين المحترمة نوعاً ما، وتحقيق دخل جيد من مبيعات الأسطوانات.

لكن لفهم سبب مكافأة الجماهير للممثلات اللواتي تجاوزن الحدود دون تقويضها، يتطلب الأمر نظرة أوسع إلى الرهانات السياسية المعنية. ففي مصر ما بين الحربين، وقع قادة الأفندية في معضلة ما بعد الاستعمار، إذ سعوا لإثبات أنفسهم وجميع المصريين الذين يمثلونهم بأنهم "متحضرون بما يكفي" ليستحقوا الاستقلال الذي منحته بريطانيا جزئيًا. ورغم أن "النساء الجديدات" في أوروبا والولايات المتحدة كنّ يختبرن الحدود الاجتماعية، إلا أنهن لم يكنّ مضطرات لمواجهة تركة الإمبريالية، وهشاشة الاستقلال الوطني، ومسألة الموازنة بين الأصالة والحداثة، بالطريقة التي واجهتها "النساء الجديدات" في مصر وغيرها من الدول العربية.¹²⁷ وفي حالة هؤلاء، صاغن دعوتهن لترجيح مصلحة الأمة على مطالب الحقوق السياسية الفردية، على الأقل لفترة من الزمن. وكان الاهتمام بتوحيد الأمة في مواجهة هذه التحديات جوهريًا لجاذبية المثل العليا للهيمنة الأفندية وللمواطنات اللاتي سيدعمنها.

استفادت قلة من النساء من الإعلام الجديد وما روّج له من شهرة، لكنه أدى أيضاً إلى انقسام بين مختلف أنواع الفنانات. ففي عصر الحراك الاجتماعي آنذاك، كان النجاح التجاري يُمثّل سبيلاً لرفع المكانة الاجتماعية، إلا أن معظم النساء لم يحققن هذه الأهداف. حافظت بعضهن على مكانتهن كعاملات، ووقّعن عقوداً فردية، وقدّمن عروضهن في منازل خاصة. أما الأخريات اللواتي حاولن وفشلن في تحقيق النجاح التجاري، فقد وجدن أنفسهن يؤدين عروضهن في روض الفرج، وهي منطقة شعبية تُقدّم ما اعتبره نقاد أفنديون ترفيهاً رخيصاً، عديم الذوق والموهبة. وقدّمت هذه العروض نوعاً من الترفيه انتقدته فرح أنتون في كتابها "مصر الجديدة" باعتباره تهديداً لصحة الأمة.

حتى أولئك الذين حققوا نجاحًا تجاريًا وجدوا أنفسهم في وضع اجتماعي ملتبس. ربما سمحت لهم النجومية بتجاوز الحدود الاجتماعية والثقافية، لكن وصمة الظهور العلني ظلت قائمة، وكان وجودهم على المسرح بحد ذاته عملًا تخريبيًا. شعرت عائلة الممثلة والمخرجة بهية حافظ بالإهانة الشديدة من ظهورها

العلني لدرجة أنهم تبرأوا منها و"قبلوا التعازي لوفاتها".¹²⁸
حاولت بهية شرح موقفها قائلة: "أنا مع حرية المرأة، وحريتها في القيام بأعمال متواضعة بدلًا من البقاء حبيسة المنزل. لو اتبعت نصيحة...-

لولا عائلتي لما كنتُ أحدًا، لكني اليوم تعلمت اللغات والفنون التي أحبها. لقد وُلدتُ رجلاً في جسد امرأة.¹²⁹ يبدو أنها لم تستطع التحرر من معايير النوع الاجتماعي المفروضة، حتى وهي ترفضها.

اتخذت قصة المغنية نعيمة المصريّة مسارًا مختلفًا، لكنها تُسلط الضوء أيضًا على مدى تغلغل الأفكار المهيمنة في حياة المصريين. امتدت مسيرة المصريّة الغنائية ستة وعشرين عامًا، من عام ١٩١١ إلى عام ١٩٣٧. ابنة تاجر مغربي وعائلة مصرية ثرية من ملاك الأراضي، بدأت المصريّة الغناء في حفلات الزفاف في سن السابعة عشرة، ورغم معارضة عائلتها، تمكنت من ادخار ما يكفي من المال لافتتاح قاعة الموسيقى الخاصة بها، الحمراء، في شارع عماد الدين. واصلت مسيرتها الفنية خلال خمس زيجات. أجبر زواج ابنتها من محاسب مصري محافظ على إنهاء مسيرة المصريّة، إذ أصرّ على رفضها المزيد من الدعوات للغناء. بمرور الوقت، تم التخلي عن جميع تسجيلاتها وأدلة مسيرتها الغنائية أو إتلافها في محاولة لمحو وصمة العار التي لحقت بها من إرث العائلة.130 ولم تُعد قصتها إلا جهود حفيدتها لإعادة بناء تاريخ العائلة.

إن محاولة طمس آثار مسيرة مصرية الفنية تُسلط الضوء على استفزازات النساء في مجال الغناء، وعلى حدود الهويات البديلة التي قدمنها. ولعلّ قصة المغنية المصرية الشهيرة أم كلثوم خير مثال على كيفية تعامل النساء مع المُثُل المهيمنة ومكانتهن فيها. بدأت مسيرة كلثوم في عشرينيات القرن الماضي، عندما أدرك والدها موهبتها، فاصطحبها إلى القاهرة للغناء معه ومع أخيها وابن عمها. في البداية، نُظر إليها كفتاة ريفية بسيطة مُدرّبة على تلاوة القرآن وتُغني الأناشيد الدينية القديمة، فسعت كلثوم جاهدةً لتغيير هذه الصورة النمطية. تعلّمت أنماطًا موسيقية جديدة، وشقت طريقها نحو الغناء في كبرى قاعات الموسيقى والمسارح. وبلغت شهرتها ذروتها بعد بثّ حفلاتها عبر تقنية الراديو الحديثة آنذاك، كما حققت تسجيلاتها نجاحًا باهرًا. في عام ١٩٢٦، دفعت شركة بايدافون لكلثوم خمسين جنيهاً إسترلينياً عن كل أسطوانة، بينما كانت تدفع لمهديّة أربعين جنيهاً فقط.١٣١ وفي نهاية المطاف، أصبحت مبيعات الأسطوانات كافية لتوفير دخل سنوي لها، فأصبحت تُدير شؤونها المالية بنفسها. لم تتزوج كلثوم قط، وحافظت على حياتها الخاصة بعيداً عن أعين العامة، وهو أمرٌ ازداد صعوبةً مع انتشار مجلات المعجبين. في الصحافة، حرصت على الظهور بمظهرٍ راقٍ، وغالباً ما كانت تُصوَّر وهي ترتدي فساتين طويلة أنيقة، وتحمل منديلها المميز أثناء

الغناء. غنّت كلثوم أمام قادة سياسيين وملوك ورؤساء، مُعلنةً وطنيتها جهاراً. سمحت لها سيطرتها المُحكمة على صورتها العامة بتكوين صورة مثالية أرست معياراً للفنانات.١٣٢

خلال حياتها، أعرب النقاد أحياناً عن قلقهم بشأن تأثير المسكرات.

ألهمت حفلاتها جمهورها، لكن بعد وفاتها، يبدو أن تلك الحفلات قد طواها النسيان. وباعتبارها أمًا وطنية، ورمزًا للأمة وشرفها، أعادت الروايات التي أُقيمت في ذكرى أم كلثوم تفسير الجوانب غير التقليدية من حياتها. فقد أصبح عدم زواجها أو إنجابها للأطفال، وقرارها بأن تكون فنانة عامة، أمثلة على التضحيات التي قدمتها، وفي نهاية المطاف، تجاوزها لحدود جنسها، من أجل الحفاظ على شرف الأمة.

على خشبة المسرح، وفّرت الخطابات المحيطة بثورة 1919، رغم نتائجها السياسية المتباينة، لغةً للنساء لربط حضورهنّ المتزايد في المجال العام برفاهية الأمة. وقد مكّن دعم القضية الوطنية مهدية وزميلاتها من صياغة مسيرتها المهنية الحديثة باستخدام التعابير المحلية، ضمن تعريف متسع ومتغير للاحترام. مزجت مهدية الخطاب الوطني بأشكال أقدم من الاحترام الأنثوي في سياق مجال مزدهر للأداء التجاري، لتخلق نموذجًا جديدًا لما يمكن أن تكون عليه المرأة العصرية. دعمت مهدية، من بعض النواحي، نموذجًا للمرأة المصرية روّج له القادة الوطنيون وقادة حركة حقوق المرأة. يمكن اعتبار عملها في المجال العام امتدادًا منطقيًا لمطالب النساء بمزيد من المشاركة العامة. قدّمت لغة الوطنية لمهدية وغيرهنّ من الفنانات وسيلةً للاستقلال والحرية - مفاهيم سياسية واجتماعية مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالحداثة - مع الحفاظ على نوع من الأصالة والاهتمام بالأدب والعفاف. إن استخدام هذه اللغة، مع مراعاة المخاوف المحلية المتعلقة باحترام الفنانة (وجود حامٍ ذكر، وإتقانها للموسيقى الذكورية، واستخدامها للتسجيلات التجارية، مما سمح بنشر صوتها دون ظهور جسدها)، سمح لها بالظهور كحضور عصري في المجال العام.

شكّلت مسيرة مهدية، ومسيرات زميلاتها، تهديدًا لصورة المرأة المصرية المثالية، وبالتالي، يُمكن اعتبارها تهديدًا لاستقرار الأمة. فقد مثّل ظهور الفنانات وتعبيرهن عن آرائهن في أماكن مشبوهة أمام جماهير متنوعة تحديًا للأدوار الأنثوية المثالية كزوجات وأمهات في المجتمع المصري. كما ساهمت فئة "المشاهير" الجديدة في تعميق التوتر بين المرأة المنزلية والمرأة العاملة في مجال الفن، وجعلت من الفنانات نماذجَ للأنوثة تختلف عن الصورة المثالية التي طرحها القوميون، وكذلك المشاركات في الحركة النسائية النخبوية، بل وتُزعزعها.

لكن الرقابة الذاتية التي مارستها الفنانات وعائلاتهن أظهرت مدى إقناع فكرة "الأفندي" - المدعومة بنموذج المواطنة الأمومية - خلال فترة ما بين الحربين.

وهكذا، حتى مع استمرار الفنانات في تقديم عروضهن،-

على الرغم من تهديدها لاستقرار الأمة، إلا أنها ساهمت في توسيع مفهوم المرأة المصرية الحديثة المحترمة وإثراءه. وبصفتها شخصية استثنائية، سمحت مكانة أم كلثوم وسلطتها لها بتشكيل نموذج المواطنة الأمومية الوطنية بأوضح صورة ممكنة. حتى أثناء غنائها علنًا، مكّنها حبها لوطنها، وسلوكها، وشخصيتها العامة الراقية من الحفاظ على مسيرة مهنية ناجحة ومتوازنة، مع تجسيدها في الوقت نفسه لاحترام المرأة الحديثة ووحدة الأمة الحديثة.

خاتمة

لعب كتّاب المسرح والممثلون والجمهور أدوارًا محورية في تشكيل الطبقة الاجتماعية والوطنية في مصر. وبفضل دعم الصحافة العربية، شكّلت المساحات المسرحية المتنوعة فضاءات أساسيةً ناقش فيها الأفراد سلطة المحتلين في صياغة التاريخ وتحديد مكانة مصر والمصريين في العالم المعاصر. كما كانت هذه المساحات ملاذًا لهم للتعبير عن آرائهم ومناقشة ما يعنيه أن يكون المرء مصريًا حديثًا.

لكن الرسالة لم تكن موحدة، ولم تُحدد الهوية تعريفًا واحدًا. فبالنسبة للنخب، مثّل بناء دار أوبرا بتصميم إيطالي في وسط القاهرة صورةً لمصر كقوة حديثة مهيمنة، مستقلة عن الإمبراطورية العثمانية، ومُماثلة للقوى الأوروبية المعاصرة. وقد جسّدت أوبرا عايدة، التي أُنتجت خصيصًا لهذه المناسبة، هذا المفهوم من خلال تصوير الهوية المصرية المتجذرة في تاريخها العريق. إلا أن حداثة النخبة لم تُترجم، ولم يكن المقصود منها، أن تشمل بشكل كامل عامة المجتمع المصري. فقد مثّل الأفنديون، الذين عملوا ضمن دائرة المسرح العربي للطبقة المتوسطة، أنماط حياتهم وعاداتهم على خشبة المسرح كنموذج لكيفية الجمع بين الحداثة والأصالة المصرية، حتى مع تضييقهم نطاق تعريفهم لأنفسهم. في الوقت نفسه، تعامل الشعب، وهو فئة مستهدفة بشكل كبير من "الأفندية"، مع وصفات الأفنديين مع الحفاظ على ما اعتبروه هوية مصرية أكثر أصالة. وقد قلّلت السخرية من شأن ذوي النفوذ، وجعلت من يفهمون الدعابات متفوقين في فهمهم الحقيقي لتعقيدات العالم. في غضون ذلك، تحدّت الفنانات الصور النمطية القديمة من خلال استعارة لغة من الحركات القومية والإصلاحية النسائية لخلق هويات مصرية حديثة. ومع استفادتهن من التقنيات الجديدة ودخولهن إلى فضاءات عامة جديدة، سعين إلى تخفيف حدة ظهورهن واستقلاليتهن من خلال استخدام التقنيات الحديثة لإظهار الاحترام.

في نهاية المطاف، هيمنت اهتمامات الأفندية الاجتماعية والثقافية والسياسية على النقاشات حول الهوية المصرية الحديثة. نجح الأفنديون في تسخير هموم فئات متنوعة لخدمة الاستقلال، واستفادوا من التفاعل الإيجابي بين وسائل الإعلام الجديدة المختلفة، كالمسرح، ثم السينما لاحقًا، في العقدين الأولين من القرن العشرين. في الواقع، برزت الأفندية كجماعة اجتماعية بالتزامن مع ازدهار المسرح الحديث في مصر. وقد ساهم هيمنة عدد قليل من كتّاب الأغاني والسيناريوهات العامية على قطاع الترفيه في نجاح الأفندية في تطوير رصيد متماسك من الكلمات والأفكار التي تدل على هوية مشتركة ولغة موحدة. ورغم أن المسارح لم تكن ترتادها جميع المصريين، فقد سُجلت أشهر أغاني المسرح على أسطوانات الفونوغراف، ضمن صناعة جديدة مزدهرة نشرت الأصوات والموسيقى والأفكار التي تحملها لجمهور واسع ومتنوع. إن العلاقات التي أقامها الفنانون أثناء تنقلهم عبر هذه المساحات الاجتماعية الجديدة شجعتهم على رؤية أنفسهم كلاعبين حاسمين في بناء مثال مصر كـ "كيان أخلاقي سياسي محدود".[1] وقد ساعد استخدامهم للتقنيات الجديدة الفنانين على تشكيل المستهلكين والأذواق الوطنية والهويات الحديثة حتى مع رد فعل الجماهير عليهم.

وحّدت الحقائق السياسية الشعب، لكنها بدت في الوقت نفسه وكأنها تُطغى على مصالح وهموم النساء والشعب وغيرهم ممن لم يلتزموا بمبادئ الأفندية. فقد جعلت المعاناة التي خلفتها الحرب العالمية الأولى، إلى جانب وجود عدو بريطاني مشترك، الاستقلال يبدو وكأنه الحل الأمثل لجميع المشاكل الاجتماعية، ولم تُسهم المفاوضات المطولة من أجل الاستقلال إلا في تعزيز الشعور بالهوية المصرية المشتركة في مواجهة العدو البريطاني. ومن خلال توفير منبر لنقد المجتمع، وتشجيع الجماهير المُشاركة والمتفاعلة، وإضفاء الموسيقى والغناء على الثورة نفسها، دعم المسرح ثقافيًا أحداث عام ١٩١٩. ومع ذلك، في أعقاب ذلك، ومع وصول الأفندية إلى السلطة السياسية وتزايد هيمنة ثقافتها في مصر، شعرت النساء والعمال بخيبة أمل من قيادة الأفندية، وحُرموا من حقوقهم في بلدٍ تجاهل همومهم. ربما بدت الهوية المصرية الحديثة موحدة في الخطاب، لكنها لم تكن كذلك في الواقع.

استمرت التساؤلات حول ماهية مصر الحديثة في كل من السياسة والمسرح خلال الحقبة التي يُشار إليها غالبًا باسم "التجربة الليبرالية" في مصر.² شهدت مصر في عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين

فترة شبه استقلال وظهور مؤسسات سياسية ليبرالية ناشئة. إلا أنها كانت أيضًا فترة أزمة اقتصادية وجمود سياسي، إذ أعاق استمرار هيمنة بريطانيا على الشؤون المصرية أي استقلال ذاتي حقيقي. ومع تفاقم المشاكل الاجتماعية وازدياد تعاطف بعض المصريين مع الفاشية، ظهرت منظمات خارج البرلمان.

مثل جماعة الإخوان المسلمين، ومنظمة مصر الشابة الفاشية، والعديد من المنظمات الشيوعية التي تحدت بشكل متزايد الرؤية الأفندية الليبرالية القومية لمصر.

برزت تحديات الهوية الوطنية في المجال الفني أيضًا.³ تزامن صعود الفنان المحترف مع صعود الأفندي، ومع تولي الأفندي مناصب قيادية سياسية، باتت القيمة الفنية تُقاس بشكل متزايد بمساهمات الفنانين في بناء التراث الوطني. تبنت أعمال الفنانين دلالات الهوية الوطنية، ولا سيما عناصر من ماضي مصر الفرعوني، لخلق مجموعة من الأعمال الفنية المصرية "الأصيلة"، ورعت الدولة أعمالهم من خلال دعم منظمات ثقافية مثل الجمعية المصرية للفنون الجميلة وجمعية أصدقاء الفن.⁴

ورداً على ذلك، ظهر عدد من التجمعات الفنية المستقلة للعب مع عالم الفن القومي والبرجوازي المعياري وتحديه. كانت جماعة "الفن والحرية" من أكثر الجماعات الفنية استعراضية، والتي يوضح مؤرخ الفن سام بارداويل أنها رفضت "خلط الفن بالمشاعر القومية".⁵ إذ انصب اهتمامها على المشكلات الاجتماعية المتمثلة في الفقر، ومعاناة النساء والطبقات العاملة، والمشاعر المؤيدة للفاشية المحلية، فأعلنت الجماعة عن تأسيسها في بيان بعنوان "عاش الفن المنحط" (Vivre l'Art Dégenéré)، نُشر في 22 ديسمبر 1938. وكتب مؤلفه المفترض، جورج حنين: "من الحماقة والغباء اختزال الفن الحديث... إلى تعصب لأي دين أو عرق أو أمة معينة"، ودافعت الجماعة عن السريالية وحرية التعبير الفني غير المقيدة فيها باعتبارها نقيضًا مناسبًا للاستبداد ووسيلة لإحداث تغيير اجتماعي.⁶ وبين ثلاثينيات وأواخر أربعينيات القرن العشرين، استضافت الجماعة خمسة معارض لفنها التحرري والعفوي، وأصدرت العديد من المنشورات التي تحدت ما كان يعتقده أعضاؤها. اعتبرت هذه الممارسات جموداً برجوازياً في الفن والفكر، بينما أبرزت في الوقت نفسه أهوال الحرب والدعارة والإهمال.7

تُبرز انتقادات جماعة الفن والحرية عدة نقاط. وباعتبارها مجرد مثال واحد على الجماعات التي تحدت مُثُل الأفندية المهيمنة، يتضح أن البدائل لمفاهيم الأفندية السائدة عن الهوية المصرية الحديثة استمرت حتى فترة ما بين الحربين العالميتين. فمع تولي الأفندية زمام السلطة وتحولهم إلى رواة التاريخ المصري، صاغوا سردية تهدف إلى توحيد الهوية حتى في ظل تغير مصر وعلاقتها بالعالم.

لكن نظرة أعمق من الأرشيف الرسمي تكشف أن الهوية في حالة تطور مستمر. ففي التفاعل بين أدائها المتكرر واستقبالها، تكمن وفرة من التفسيرات والتأويلات البديلة.

ملحوظات

مقدمة

1. *المقطم*، 7 يوليو 1906، ص. أحمد السخسخ، ط.، المسرح المصري، 1906- 1910 (القاهرة: دار الزعيم للطبيعة الحديثة، 1998)، 48.

2. أميرة سنبل، محررة، الخديوي الأخير لمصر: مذكرات عباس حلمي الثاني (ريدينغ، المملكة المتحدة: مطبعة إيثاكا، 1998)، 158.

3. إيرل كرومر، مصر الحديثة (نيويورك: ماكميلان، 1908)، المجلد 1: xvii–xviii.

4. محمد وحيد، رسالة إلى السير إدوارد غراي، 4 سبتمبر 1907، FO 371، الأرشيف الوطني البريطاني [يشار إليه فيما يلي بـ BNA]، لندن، إنجلترا. رد مصطفى كامل على اتهامات وجود مؤامرة إسلامية أوسع نطاقًا بالتصريح علنًا بأن "هذا التهديد المزعوم ما هو إلا حيلة لتبرير الفظائع الأخيرة وغيرها من الفظائع التي قد تُرتكب في المستقبل. لكن خطر التعصب الإسلامي غير موجود، مع أن مثل هذه الفظائع قد تُؤدي إلى ظهوره" (المؤيد، 6 يوليو 1906، أعيد نشره في الجريدة المصرية [9 يوليو 1906، 3]).

5. «قضية دينشواي. محاكمة المتهم. وصف المحكمة»، الجريدة المصرية، 25 يونيو 1906، ص 3. وقد احتفظتُ بتهجئة «دينشواي» كما وردت. كانت أعداد الجريدة التي غطت محاكمة دينشواي تحظى بشعبية كبيرة لدرجة أن الجريدة لم تستطع تلبية طلبات الحصول على نسخ منها.

6. "قضية دينشواي. استمرار المحاكمة. المراحل الختامية"، الجريدة المصرية، 26 يونيو 1906، 3.

7. BNA، ورقة سرية رقم 8842.

8. انقسمت الأفندية في مواقفها تجاه الاحتلال البريطاني؛ ففضل بعضهم موقفًا أكثر اعتدالًا وتدريجيًا تجاه الانسحاب البريطاني (كما تجلى في السيد وجريدته الجريدة)، بينما أيد آخرون تحولات في الحزب الوطني مع تزايد دعوته للثورة. انظر، على سبيل المثال، محمد فريد، مذكرات ويوميات محمد فريد، زعيم قومي مصري، مقدمة وترجمة وتعليق آرثر غولدشميت (سان فرانسيسكو: مطبعة ميلون للأبحاث الجامعية، 1992)، ص 25.

9. كامل، "قضية دينشواي: إلى الأمة الإنجليزية وإلى العالم المتحضر"، لو فيجارو، 11 يوليو 1906، أعيد طبعه في سنبل، محرر، الخديوي الأخير، 166.

10. وكالة أنباء البحرين، ورقة سرية رقم 8842؛ "قضية دينشواي"، 3؛ أحمد

لطفي (ال-

سيؤسس السيد لاحقًا المجلة السياسية المعتدلة الجريدة. سنبل، محرر، الخديوي الأخير، 166. وكان من بين أعضاء البلاط الآخرين فتحي بك زغلول، وويليام أحمد غودينوف هايتر، وإم. بوند، والمقدم لودلو (القاضي العسكري).

11. "La Chasse Aux Colombes ou L'Affaire de Denshawai"، مجلة Revue du Monde Musulman، نوفمبر-ديسمبر. 1907، 504-509.

12. "المطاردة"، 508.

13. "المطاردة"، 509.

14. "المطاردة"، 509.

15. *المؤيد*، 12 يوليو 1906، ص. السخسوخ، الطبعة، المسرح المصري 1906-1910، 49؛ وادي النيل، 15 ديسمبر 1909، ص. السخسوخ، ط. المسرح المصري 1906-1910، 9.

16. لمزيد من المعلومات حول العلاقة بين المكان والجمهور، انظر، على سبيل المثال، مارفن كارلسون، أماكن الأداء: سيميائية العمارة المسرحية (إيثاكا ولندن: مطبعة جامعة كورنيل، 1989)؛ يي فو توان، "المكان والسياق"، في عن طريق الأداء: دراسات بين الثقافات للمسرح والطقوس، تحرير ريتشارد شيشنر وويلا أبيل (كامبريدج، المملكة المتحدة: مطبعة جامعة كامبريدج، 1990).

17. أشارت مقالة في صحيفة "إيجيبشن جازيت" بعنوان "قصة الفظائع" إلى الفلاحين على أنهم "شعب متوحش ومجرم للغاية" (18 يونيو 1906)، 3.

18. ويلسون تشاكو جاكوب، العمل على مصر: ذكورة أفندي وتكوين الذات في الحداثة الاستعمارية، 1870-1940 (دورهام، كارولاينا الشمالية: مطبعة جامعة ديوك، 2011)، 46.

19. جاكوب، العمل على مصر، 46؛ لوسي ريزوفا، "مصرية الحداثة من خلال 'الأفندية الجديدة': البناءات الاجتماعية والثقافية للطبقة الوسطى الجديدة في مصر في ظل الملكية"، في إعادة تصور مصر، 1919-1952، تحرير آرثر جولدشميت، وآمي جيه جونسون، وباراك أ. سالموني (نيويورك: مطبعة الجامعة الأمريكية بالقاهرة، 2005)، 124-163.

20. يعقوب، العمل على مصر، 5-6، 62-63.

21. حول باراك، حول الزمن: التكنولوجيا والزمنية في مصر الحديثة (بيركلي: مطبعة جامعة كاليفورنيا، 2013)، 5.

22. حنان حماد، الجنسانية الصناعية: النوع الاجتماعي، والتحضر، والتحول الاجتماعي في مصر (أوستن: مطبعة جامعة تكساس، 2016)، 11.

23.ناندي بهاتيا، أعمال السلطة، أعمال المقاومة: المسرح والسياسة في الهند الاستعمارية وما بعد الاستعمارية (آن أربور: مطبعة جامعة ميشيغان، 2004)، 3.

24. انظر، على سبيل المثال، كيلي إم. أسكيو، أداء الأمة: الموسيقى السواحيلية والسياسة الثقافية في تنزانيا (شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، 2002)؛ بهاتيا، أعمال السلطة؛ جوشوا غولدشتاين، ملوك الدراما: الممثلون والجماهير في إعادة إنشاء أوبرا بكين، 1870-1937 (بيركلي: مطبعة جامعة كاليفورنيا، 2007)؛ سوزان سيزر، وصمات المسرح التاميلي: دراسة إثنوغرافية لفناني الدراما الخاصة في جنوب الهند (دورهام، كارولاينا الشمالية: مطبعة جامعة ديوك، 2005).

25. تي جيه جاكسون ليرز، "مفهوم الهيمنة الثقافية: المشاكل والإمكانيات"، المجلة التاريخية الأمريكية 90:3 (يونيو 1985): 591.

26. باراك، في الوقت المناسب؛ بيث بارون، مصر كامرأة: القومية، النوع الاجتماعي، والسياسة (بيركلي: مطبعة جامعة كاليفورنيا، 2005)؛ يواف دي كابوا، حراس الماضي العربي: التاريخ وكتابة التاريخ في مصر في القرن العشرين (بيركلي: مطبعة جامعة كاليفورنيا، 2009)؛ زياد فهمي، المصريون العاديون: بناء الأمة الحديثة من خلال الثقافة الشعبية (ستانفورد: مطبعة جامعة ستانفورد، 2011)؛ نيلي حنا، في مدح الكتب: تاريخ ثقافي للطبقة الوسطى في القاهرة (سيراكيوز: مطبعة جامعة سيراكيوز، 2003)؛ مايكل حزقيال جاسبر، قوة التمثيل: الجماهير،

الفلاحون والإسلام في مصر (ستانفورد: مطبعة جامعة ستانفورد، 2009)؛ حماد، الجنسانية الصناعية؛ يعقوب، العمل على مصر؛ حسين عمر، "ولم أرَ سببًا لتأريخ حياتي: توترات الحداثة القومية في مذكرات فتح الله باشا بركات"، في التسعينيات الطويلة من القرن التاسع عشر في مصر: السكون الاستعماري، والمقاومة السرية، تحرير مارلين بوث وأنتوني جورمان (إدنبرة: مطبعة جامعة إدنبرة، 2014)؛ ليزا بولارد، رعاية الأمة: سياسات الأسرة في تحديث مصر واستعمارها وتحريرها، 1805-1923 (بيركلي: مطبعة جامعة كاليفورنيا، 2005)؛ إيف إم. تروت باول، لون مختلف من الاستعمار: مصر وبريطانيا العظمى والسيطرة على السودان (بيركلي: مطبعة جامعة كاليفورنيا، 2003)؛ منى راسل، خلق المرأة المصرية الجديدة: الاستهلاكية والتعليم والهوية الوطنية، 1863-1922 (نيويورك: بالغراف ماكميلان، 2004)؛ لوسي ريزوفا، عصر الأفندية: ممرات إلى الحداثة في مصر الوطنية الاستعمارية (أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد، 2014)؛ كيث ديفيد واتنباف، أن تكون حديثاً في الشرق الأوسط: الثورة والقومية والاستعمار والطبقة الوسطى العربية (برينستون: مطبعة جامعة برينستون، 2006)؛ هدى أ. يوسف، تأليف مصر: القراءة والكتابة وظهور أمة حديثة، 1870-1930 (ستانفورد: مطبعة جامعة ستانفورد، 2016).

27. نانسي رينولدز، مدينة مستهلكة: التجارة الحضرية، وحريق القاهرة، وسياسات إنهاء الاستعمار في مصر (ستانفورد: مطبعة جامعة ستانفورد، 2012)، 7.

28. ستيوارت هول، "من يحتاج إلى الهوية؟" في مسائل الهوية الثقافية، تحرير ستيوارت هول وبول دو جاي (لندن: دار سيج للنشر، 1996)، 2-3.

29. مارفن كارلسون، الأداء: مقدمة نقدية (لندن: روتليدج، 2003)، 44. للاطلاع على الأدبيات المتعلقة بالعلاقة بين الأداء الاجتماعي والأدوار الاجتماعية، انظر فريدريك نيتشه، إنساني، إنساني للغاية، ترجمة ماريون فابر (لينكولن: مطبعة جامعة نبراسكا، 1984)، 18. لنظرة أكثر إيجابية، انظر ويليام جيمس، فلسفة ويليام جيمس (نيويورك: راندوم هاوس، 1925)؛ ميشيل دي سيرتو، ممارسة الحياة اليومية، ترجمة ستيفن ف. ريندال (بيركلي: مطبعة جامعة كاليفورنيا، 1984)، 19.

30. هول، "من يحتاج إلى الهوية"، 4.

31. ستيوارت هول، "مسألة الهوية الثقافية"، في الحداثة: مقدمة للمجتمعات الحديثة، تحرير ستيوارت هول، ديفيد هيلد، دون هوبرت، وكينيث طومسون (أكسفورد: بلاكويل، 1996)، 617.

32. هول، "مسألة الهوية الثقافية"، 618.

33. روجر كايوس، الإنسان واللعب والألعاب، ترجمة هيلين إيسولسكي (كامبريدج، ماساتشوستس: مطبعة معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا، 1965)، 9-10.

34. فيكتور تيرنر، من الطقوس إلى المسرح (نيويورك: منشورات مجلة الفنون الأدائية، 1982)، 20-60.

35. أكد المخرج والمنظر والمعلم والمحرر ريتشارد شنيتشنر على التجربة الاجتماعية للمسرح، مسلطًا الضوء على "أهمية الحدث الاجتماعي الأساسي كعش للحدث المسرحي"، في نظرية الأداء (لندن ونيويورك: روتليدج، 1988)، 195.

36. إريكا فيشر ليخت، "الثقافة كأداء،" الأدب النمساوي الحديث 42: 3 (2009): 3–4.

37. فيشر-ليشت، "الثقافة كأداء"، 3. يختلف هذا إلى حد ما عن تطوير إرفينغ جوفمان لمفهوم "التأطير". فهو يصف الأداء بأنه تسلسل محدد من النشاط أمام جمهور، وواجبه هو مراقبة أنشطة المؤدين لفترة طويلة دون المشاركة مباشرة في تلك الأنشطة (إرفينغ جوفمان، تحليل الإطار [غاردن سيتي، نيويورك: دابلداي، 1974]).

38. ميخائيل باختين، رابليه وعالمه، ترجمة هيلين إيسولسكي (كامبريدج، ماساتشوستس: مطبعة معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا، 1965)، 122-123. لمزيد من المعلومات حول الإمكانات التخريبية للأداء، انظر: بيرتولت بريشت، بريشت عن المسرح: تطور جمالية، تحرير وترجمة جون ويلت (لندن: ميثوين، 1964)؛ جوديث بتلر، اضطراب النوع: النسوية وتقويض الهوية (لندن: روتليدج، 1990)؛ هيلين سيكسو وكاثرين كليمنت، المرأة المولودة حديثًا، ترجمة بيتسي وينغ (لندن: آي بي توريس، 1996).

39. *المقطم*، 12 أبريل 1900، ص. رمسيس عوض، التاريخ السري للمسرح قبل الثورة 1919 (القاهرة: مطبعة الكيلاني، 1972)، ص6.

40. تيرنر، من الطقوس إلى المسرح، 45.

41. ""قانون بشأن المسارح الصادرة من قبل وزير الداخلية"" Recueil des Documents Officiels du Gouvernement Egyptien (القاهرة: np، 1911)."

42. نيفيل باربور، "المسرح العربي في مصر"، نشرة كلية الدراسات الشرقية، جامعة لندن 8:1 (1935): 182.

43. "لا شاس أو كولومبس" 504.

44. "لا تشيس أو كولومبس" 504-509.

45. مارفن كارلسون، الأداء: مقدمة نقدية (لندن: روتليدج، 2003)، 196-197.

46. **الجزء 1**

1. انظر عرفة عبد علي، القاهرة في عصر إسماعيل (القاهرة: دار المصرية اللبنانية، 1998)، 70.

2. كلايد تي. ماكانتس، عايدة فيردي: سجل لحياة الأوبرا على خشبة المسرح وخارجها (جيفرسون، كارولاينا الشمالية: ماكفارلاند وشركاه، 2006)، ص 22. أوغست مارييت، رسالة إلى كاميل دو لوكل، 28 أبريل 1870، أعيد طبعها في كتاب هانز بوش، محرر، عايدة فيردي: تاريخ أوبرا في رسائل ووثائق (مينيابوليس: مطبعة جامعة مينيسوتا، 1978)، ص 12. تظهر شروط فيردي لتوقيع العقد في رسالة جوزيبي فيردي إلى كاميل دو لوكل، 26 أغسطس 1870، أعيد طبعها في كتاب بوش، محرر، عايدة فيردي، ص 57.

3. مابيل كايلارد، حياة في مصر، 1876-1935 (لندن: جي. ريتشاردز، 1935)، 19.

4. كايارد، مدى الحياة، 19؛ ماكس رودنبيك، القاهرة: المدينة المنتصرة (نيويورك: ألفريد أ. كنوبف، 1999)، 133. تجاوزت تكلفة الإنتاج 650,000 جنيه إسترليني مصري. درانهت، رسالة إلى رياض باشا، 28 أبريل 1871، الملف 3، محفوزة 80، عصر إسماعيل (دار الوثيق القومية، [فيما يلي: DWQ: الأرشيف الوطني المصري] القاهرة، مصر).

5. كان دي كوسيل المراقب العام البريطاني للجمارك المصرية. صموئيل سيليغ دي كوسيل، ذكريات رجل إنجليزي عن مصر، 1863-1888 (لندن: جون لين، 1915)، 90.

6. فيليبو فيليبي، المثابرة، ديسمبر ١٨٧١، rpt. ميشيل بقطر، مئوية أوبرا عايدة، 1871-1971 (الإسكندرية: دفاتر الإسكندرية، 1972).

7. تريفور موستين، العصر الجميل في مصر: القاهرة 1869-1952 (لندن: الرباعية، 1989)، 79-82.

8. ميشيل بقطر، عايدة، 1871–1971 (الإسكندرية: دفاتر الإسكندرية، 1972)، 23؛ جوزيبي فيردي، رسالة إلى جوليو ريكوردي، ٢٦ ديسمبر ١٨٧١، ص. بوش، الطبعة، عايدة فيردي، 269.

9. في البداية، طلب إسماعيل من فيردي تأليف ترنيمة احتفالاً بافتتاح دار الأوبرا، لكن فيردي رفض، معتبراً المهمة دون مستواه. قصة
عايدة،

مع ذلك، فقد أسرت القصة خيال فيردي. ولعل اهتمامه بها، إلى جانب الشائعات التي تُفيد بأن منافسه فاغنر كان الخيار الثاني لإسماعيل، قد شجعه على قبول التهمة. (بول درانيت، رسالة إلى جوزيبي فيردي، 28 أبريل 1870، وثائق دار الأوبرا (دار الأوبرا ومكتبة الموسيقى، القاهرة، مصر). ماكانتس، أوبرا عايدة لفيردي، 22. أوغست مارييت، رسالة إلى كاميل دو لوكل، 28 أبريل 1870، نُقلت في: بوش، محرر، أوبرا عايدة لفيردي، 12). تظهر شروط فيردي لتوقيع العقد في: جوزيبي فيردي، رسالة إلى كاميل دو لوكل، 26 أغسطس 1870، نُقلت في: بوش، محرر، أوبرا عايدة لفيردي، 57.

10. أوغست مارييت، رسالة إلى كاميل دو لوكل، ٢٧ أبريل ١٨٧٠، ص. بوش، الطبعه، عايدة فيردي، 11.

11. رسائل أوغست مارييت إلى بول درانيت، 15 يوليو 1870، 8 أغسطس 1870، و30 أغسطس 1870، أعيد طبعها في بوش، محرر، أوبرا عايدة لفيردي، 300-301؛ رسالة أوغست مارييت إلى باروت باي، 28 أغسطس 1870، الملف 5، محفوزة 80، عصر إسماعيل (DWQ، القاهرة، مصر)؛ دونالد مالكولم ريد، فراعنة من؟ علم الآثار والمتاحف والهوية الوطنية المصرية من نابليون إلى الحرب العالمية الأولى (بيركلي: مطبعة جامعة كاليفورنيا، 2002)، 129.

12. *عايدة* كان من المفترض أن يُعرض العمل لأول مرة خلال افتتاح قناة السويس، لكن الحرب الفرنسية البروسية حالت دون إتمامه في الوقت المناسب. وبدلاً من عايدة، قدمت دار الأوبرا عرض ريغوليتو.

13. شملت مشاركة إسماعيل في إنتاج أوبرا عايدة تقديم إرشادات حول المناظر والديكور والأزياء المستخدمة. أوغست مارييت، رسالة إلى باروت بك، 28 أغسطس 1870، الملف 5، محفوظات 80، عصر إسماعيل (DWQ، القاهرة، مصر).

14. ريد، فراعنة من؟، 12.

15. إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية (نيويورك: كتب فينتج، 1994)، 119، 125.

16. جانيت أبو لغود، القاهرة: 1001 عام من انتصار المدينة (برينستون: مطبعة جامعة برينستون، 1971)، 105.

17. كان استيعاب القاهرة للنفوذ الأجنبي مشابهاً إلى حد كبير لمدن عثمانية أخرى في الفترة نفسها. انظر: زينب تشيليك، الإمبراطورية، العمارة، والمدينة: اللقاءات الفرنسية العثمانية، 1830-1914 (سياتل: مطبعة جامعة واشنطن،

2008)، وإعادة تشكيل إسطنبول: صورة لمدينة عثمانية في القرن التاسع عشر (بيركلي: مطبعة جامعة كاليفورنيا، 1986).

18. جيمس سكوت، الرؤية كدولة: كيف فشلت بعض المخططات لتحسين الحالة الإنسانية (نيو هافن، كونيتيكت: مطبعة جامعة ييل، 1998)؛ تيموثي ميتشل، استعمار مصر (بيركلي: مطبعة جامعة كاليفورنيا، 1988)، 13.

19. تختلف الروايات فيما يتعلق بالإطار الزمني للإنجاز. انظر: تريفور موستين، العصر الجميل في مصر: القاهرة 1869-1952 (لندن: كوارتيت، 1989)، 50؛ أوتيلو إيوليتا، "التدريب والخلفية الأسلوبية للمعماريين والمخططين الإيطاليين في مصر الحديثة"، في القاهرة-الإسكندرية (القاهرة: المعهد الفرنسي للآثار الشرقية، 2004)، 184-185.

20. تذكر المصادر سعات جلوس مختلفة لدار الأوبرا، تتراوح من 750 إلى 1000. انظر، على سبيل المثال، عرفة عبد علي، القاهرة في العصر إسماعيل، 70؛ بي سي سادجروف، المسرح المصري في القرن التاسع عشر: 1799-1882 (بيركشاير، المملكة المتحدة: مطبعة إيثاكا، 1996)، 52-53.

21. كايارد، حياة في مصر، 18؛ بول درانيت، رسالة إلى رياض باشا، 1 يناير 1870، الملف 7، محفوظات 80، عصر إسماعيل (DWQ، القاهرة، مصر). ذكرت رسالة من إيمانويل موزيو (تلميذ فيردي السابق وصديقه الذي قاد العرض الافتتاحي لأوبرا ريغوليتو في دار الأوبرا) إلى فيردي اندلاع حريق في الساعة فوق خشبة المسرح. 7 يناير 1870، طبعة بوش، محرر، أوبرا عايدة لفيردي، 6.

22. كان محمد علي قد حظر استخدام المشربيات خلال فترة ولايته. انظر: نهال س. تمراز، بيوت وقصور القاهرة في القرن التاسع عشر (القاهرة: مطبعة الجامعة الأمريكية بالقاهرة، 1994)، 38-39.

23. جان مارسيل همبرت، "ositions Universelles de 1867 et Les Exp et La Création d'Aida 1878"، في La France et L'Égypte à l'Époque 1882–1805Rois -des Vice، أد. دانيال بانزاك وأندريه ريموند (القاهرة: المعهد الفرنسي للآثار الشرقية، 2002)، 298-299.

24. كان السلاملك مساحة منزلية توجد عادة في منازل الطبقة العليا والطبقة المتوسطة العليا.

25. ميتشل، استعمار مصر، 64.

26. درس إسماعيل في باريس في صغره، ثم شغل منصباً دبلوماسياً هناك في عهد الحاكم المصري السابق، سعيد. (بي جيه فاتيكوتيس، التاريخ الحديث لمصر (نيويورك: فريدريك أ. براغر، 1969)، 79).

27. انظر، على سبيل المثال، أبو لغود، القاهرة، 104؛ هوبيرت، "المعارض العالمية"، 290؛ ريد، فراعنة من؟، 129.

28. انظر، على سبيل المثال، أبو لغود، القاهرة، 105-110؛ بلانشارد جيرولد، مصر في عهد إسماعيل باشا (لندن: صموئيل تينسلي وشركاه، 1879)، 28؛ ديفيد س. لاندز، المصرفيون والبشاة: التمويل الدولي والإمبريالية الاقتصادية في مصر (نيويورك: هاربر ورو، 1958)، 154؛ ريد، فراعنة من؟، 215-217.

29. ميشيل كارمونا، هوسمان: حياته وعصره، وصناعة باريس الحديثة (شيكاغو: إيفان آر دي، 2002)، 389، 391، 404.

30. انظر، على سبيل المثال، خالد عصفور، "توطين المعرفة: القاهرة في مطلع القرن"، في كتاب "مقرنص: حولية الفن والعمارة الإسلامية"، المجلد العاشر، مقالات تكريمًا لأوليغ غرابار (ليدن: إي جيه بريل، 1993)، الصفحات 127-129. يجادل عصفور بأنه لم يحدث تحول في العمارة المصرية من "الالتزام الأعمى بالنموذج الفرنسي" إلى ما يسميه "توطين" النظرية المعمارية إلا في تسعينيات القرن التاسع عشر. وكما يُعرّفها، فإن التوطين يعني "تعديل النموذج الأصلي ليصبح مجرد عنصر واحد من منتج جديد، تنبثق عناصره الأخرى من خصوصيات الثقافة المحلية". في الواقع، أصبح "التفاوض والتسوية" مع السكان المحليين وظروفهم هو القاعدة. مع ذلك، يُقر عصفور بأن طلاب الهندسة المصريين تلقوا منذ البداية تعليمًا نظريًا، بالإضافة إلى مراعاة الظروف البيئية في

مصر عند استيراد التقنيات "الغربية".

31. انظر مرسيدس فوليت، محرر، القاهرة-الإسكندرية: الهندسة المعمارية الأوروبية، 1850-1950 (القاهرة: المعهد الفرنسي للآثار الشرقية، 2004).

32. JC McCoan, Egypt As It Is: 1829–1904 (نيويورك: H. Holt, 1877)، 49.

33. McCoan, Egypt As It Is, 50; André Raymond, Arab Citys in the Ottoman Period (Burlington, VT: Ashgate, 2002), 160–162, 260.

34. أنفق إسماعيل ما يقارب 3 مليارات فرنك فرنسي على الهندسة خلال فترة حكمه. انظر: فاتيكيوتيس، التاريخ الحديث لمصر، 84-85؛ فوليه، المعماريون والعمارة، 108؛ أبو لغود، القاهرة، 107-108؛ محمد رفعت طارق، العمارة الإسلامية في أوائل القرن العشرين (القاهرة: مطبعة الجامعة الأمريكية بالقاهرة، 1993).

35. ويليام إل. كليفلاند، تاريخ الشرق الأوسط الحديث (بولدر: ويستفيو برس، 1994)، 94.

36. لاندس، المصرفيون والباشاوات، 111.

37. ديفيد ليفرينغ لويس، السباق إلى فاشودا: الاستعمار والمقاومة الأفريقية (نيويورك: هنري هولت وشركاه، 1987)، 26.

38. أبو لغود، القاهرة، 105.

39. مكوان، مصر، 50؛ سادجروف، المسرح المصري، 46-47.

40. نينا نيلسون، فندق شيبارد (لندن: باري وروكليف، 1960).

41. ريد، فراعنة من؟، 97، 105.

42. انظر، على سبيل المثال، كارل بايديكر، محرر، مصر (لايبزيغ: كارل بايديكر، 1885)؛ توماس كوك، دليل كوك السياحي لمصر والنيل والصحراء (لندن: توماس كوك وابنه، 1876).

43. تمراز، منازل القاهرة في القرن التاسع عشر، 24-27.

44. تمراز، منازل القاهرة في القرن التاسع عشر، 35.

45. ريتا أبراهامسون، "الدراسات الأفريقية والتحدي ما بعد الاستعماري"، الشؤون الأفريقية 102 (2003)، 205-206.

46. ميتشل، استعمار مصر، الثاني عشر.

47. للمزيد حول قابلية القراءة والدولة الحديثة خارج مصر، انظر سكوت، الرؤية كدولة، 9-84.

48. ميتشل، استعمار مصر، الرابع عشر.

49. ميتشل، استعمار مصر، 15.

50. مارا نعمان، الفضاء الحضري في الأدب المصري المعاصر: صور القاهرة (نيويورك: بالغراف ماكميلان، 2011)، 24.

51. نعمان، الفضاء الحضري، 28.

52. نيلي حنا، "التاريخ الحضري للقاهرة حوالي عام 1900"، في كتاب "مؤرخون في القاهرة: مقالات تكريمًا لجورج سكانلون"، تحرير جيل إدواردز (القاهرة: مطبعة الجامعة الأمريكية بالقاهرة، 2002)، ص 192. تُجادل حنا بأن "المنطقة المركزية" قد تغيرت بمرور الوقت. ففي منتصف القرن التاسع عشر، كانت "المنطقة المركزية" هي الأزبكية والأحياء المحيطة بها.

53. حنا، "التاريخ الحضري للقاهرة"، 193.

54. وزارة المالية، تعداد مصر الذي أجري عام 1907، المجلد 1 (القاهرة: دائرة الطباعة الوطنية، 1921).

55. حنا، "التاريخ الحضري للقاهرة"، 198-199.

56. دي كوسيل، ذكريات رجل إنجليزي، 78؛ فوليت، المهندسين المعماريين والمعماريين، 105.

57. مكوان، مصر كما هي، 49.

58. كايارد، الحياة في مصر، 17.

59. جون سي. فان دايك، في مصر (نيويورك: سي. سكريبنر وأولاده، 1931)، xxiii–xxii.

60. مكوان، مصر كما هي، 48.

61. ألفريد بتلر، الحياة البلاطية في مصر (لندن: تشابمان وهول، سكريبنر ورويلفورد، 1887)، 116-117.

62. جيمس ماكدوغال، التاريخ وثقافة القومية في الجزائر (كامبريدج، المملكة المتحدة: مطبعة جامعة كامبريدج، 2006).

63. بولا ساندرز، إنشاء القاهرة في العصور الوسطى: الإمبراطورية والدين والحفاظ على العمارة في مصر في القرن التاسع عشر (القاهرة: مطبعة الجامعة الأمريكية بالقاهرة، 2008)؛ نزار الصياد، إيرين أ. بيرمان، وناصر رباط، محرران، جعل القاهرة في العصور الوسطى (أكسفورد: كتب ليكسينغتون، 2005).

64. إليوت كولا، الآثار المتضاربة: علم المصريات، الهوس بمصر القديمة، الحداثة المصرية (دورهام، كارولاينا الشمالية: مطبعة جامعة ديوك، 2007)، 135.

65. دراهنت بك، رسالة إلى رياض باشا، يونيو 1870، الملف 7، محفوزة 80، عصر إسماعيل (DWQ، القاهرة، مصر).

66. تتوفر الميزانيات من عام 1869 فصاعدًا في الملف رقم 3، محفوظات 80، عصر إسماعيل (DWQ، القاهرة، مصر). ومن الجدير بالذكر أن ميزانية أوبرا عايدة وجميع النفقات الأخرى...

كانت العروض المرتبطة بها تُسجل دائمًا بشكل منفصل في السجلات. ولأنها لم تُضمّن مع العروض الأخرى لعام 1869، فقد كانت تُفصل عنها، حتى من الناحية المالية. (بول درانيت، رسائل إلى رياض باشا، يونيو 1870؛ 13 يوليو 1870؛ و27 أغسطس 1870، الملف 7، محفوزة 80، عصر إسماعيل (DWQ، القاهرة، مصر)). اشتكى ألفريد بتلر من أنه خلال موسم الأوبرا، "حصلت ممثلة واحدة فقط على 1200 جنيه إسترليني شهريًا؛ وكان يُغدق على جميع الممثلات المال والمجوهرات عند المغادرة" (بتلر، حياة البلاط، 61).

67. دراهنت بك، رسالة إلى باروت بك، 24 نوفمبر 1871، الملف 3، محفوزة 80، عصر إسماعيل (DWQ، القاهرة، مصر).

68. رسائل درانهت إلى رياض باشا، 27 أغسطس 1869؛ 24 مايو 1870؛ يونيو 1870، الملف 7، محفوظات 80، عصر إسماعيل (أرشيفات دار النشر العالمية، القاهرة، مصر)؛ رسالة درانهت إلى باروت بك، 21 أبريل 1875، الملف 1، محفوظات 80، عصر إسماعيل (أرشيفات دار النشر العالمية، القاهرة، مصر). بعد مطلع القرن، دعت صحيفة "المعيار المصري"، وهي نسخة إنجليزية من صحيفة "اللواء" التي كان يرأسها القومي مصطفى كامل، إلى زيادة الدعم الحكومي لدار الأوبرا، باعتبارها وجهة سياحية هامة بلا شك، متسائلةً: "ماذا عن السياح الأجانب الذين يأتون إلى هنا لقضاء موسم أو شهر أو أسبوعين؟". "إذا كانت القاهرة ترغب في منافسة الريفييرا وغيرها من المنتجعات الصحية الشتوية، فيجب رعاية الأوبرا ودعمها بقوة من قبل الحكومة" ("موسم الأوبرا"، صحيفة إيجيبشن ستاندرد [13 سبتمبر 1907]: 1).

69. بول درانيت، رسالة إلى إرام بك، ٢٧ نوفمبر ١٨٦٩، ملف ٤، محفوظه ٨٠، عصر إسماعيل (DWQ، القاهرة، مصر)؛ ميزانية ١٨٧١-١٨٧٢، ملف ٤، محفوظه ٨٠، عصر إسماعيل (DWQ، القاهرة، مصر).

70. "مسرح الأوبرا، مذكرة اشتراكات من أجل حساب SA le Khedive"، نوفمبر، ديسمبر 1869، 12 مارس 1872، ملف 4، محفوظه 80، عصر إسماعيل (DWQ، القاهرة، مصر).

71. سادجروف، المسرح المصري، 13؛ عبد الرحمن الجبرتي، تاريخ مصر (شتوتغارت: فرانز شتاينر فيرلاس، 1994).

72. بتلر، حياة البلاط، 179.

73. بتلر، حياة المحكمة، 282.

74. سادجروف، المسرح المصري، 66-67.

75. عبد الرحمن الجبرتي، عجائب الأثر في التراجيم والأخبار (القاهرة: مطبعة بولاق، ١٨٧٩)، ٢٠٠، ص. توماس فيليب وموشيه بيرمان، محرران، المجلدان. 3 و4 (شتوتغارت: فرانز شتاينر فيرلاغ، 1994)، 224.

76. تمكن بعض الفنانين، مثل سلامة حجازي وأحمد أبو خليل وسليمان القردحي، من تقديم عروضهم على مسرح دار الأوبرا، ولكن لعدد محدود من العروض. انظر، على سبيل المثال، رسالة رشدي باشا إلى مجلس الوزراء، بتاريخ 24 ديسمبر 1884، محفوظة في المجلد 2/1، من كتاب "مجمع الأشغال"، مجلس الوزارة (DWQ، القاهرة، مصر).

77. سليمان القرداحي، رسالة إلى اللورد كرومر، رقم 464، الملف 141، وزارة الخارجية (BNA، لندن، إنجلترا).

78. انظر، على سبيل المثال، جيمس إتش جونسون، الاستماع في باريس: تاريخ ثقافي (بيركلي: مطبعة جامعة كاليفورنيا، 1995).

79. كان هذا مشابهاً لوظيفة دار الأوبرا في فرنسا خلال القرن الثامن عشر. وكما كتب جيمس جونسون: "مثل الحفلات والمآدب والتتويجات والاحتفالات في ظل الحكم المطلق، خدمت التجربة الموسيقية في النظام القديم وظيفة أيديولوجية تتمثل في تسليط الضوء مؤقتاً على بنية السلطة الخفية للنظام". (جونسون، الاستماع في باريس، ص 34).

80. سي. أ. بايلي، ميلاد العالم الحديث، 1780-1914: الروابط العالمية و

المقارنات (مالدن، ماساتشوستس: دار بلاكويل للنشر، 2004)، 11-12. دوّن الدبلوماسي الأمريكي توماس سكلتون هاريسون زيارة السيد تورنير إلى مقصورته، أو صندوقه الخاص، خلال استراحة عرض أوبرا ريغوليتو. وفي تدوينة أخرى، كتب بإسهاب أكبر عن تجربة سكرتيره حين "دُعي إلى مقصورة اللورد غرانفيل" حيث "حظي بالكثير من اللطف" (توماس سكلتون هاريسون، مذكرات دبلوماسي بسيط في الشرق: 1897-1899 [بوسطن: شركة هوتون ميفلين، 1917]، 52، 80).

81. "الإعلانات المقدمة للمسارح"، الجريدة المصرية، 27 أكتوبر 1906: 3.

82. "الأوبرا الخديوية بالقاهرة"، الجريدة المصرية، 23 يناير 1893: 3.

83. "الأوبرا الخديوية بالقاهرة"، الجريدة المصرية، 23 يناير 1893: 3.

84. روجر أوين، اللورد كرومر: إمبريالي العصر الفيكتوري، حاكم العصر الإدواردي (أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد، 2004)، 332.

85. ماجدة باراكا، الطبقة العليا المصرية بين الثورتين 1919-1952 (ريدينغ، المملكة المتحدة: مطبعة إيثاكا، 1998)، 19-20.

86. إف. روبرت هنتر، مصر في عهد الخديويين، 1805-1879: من الحكم المنزلي إلى البيروقراطية الحديثة (القاهرة: مطبعة الجامعة الأمريكية بالقاهرة، 1984)، 54.

87. تُجسّد حكايةٌ تُروى كثيراً عن الاجتماع الأول للمجلس محدودية صلاحيات المندوبين. فعندما طُلب من الشيوخ تشكيل ثلاث مجموعات على غرار النماذج البرلمانية الأوروبية - "يمين" لدعم الحكومة، ومعارضة "يسارية"، ووسط معتدل - سارع الجميع إلى حجز مكان لهم في اليمين. (ألكسندر شولتش، مصر للمصريين: الأزمة الاجتماعية والسياسية في مصر، 1878-1882 [لندن: مطبعة إيثاكا، 1981])، 16.

88. هانتر، مصر في عهد الخديويين، 102.

89. انظر، على سبيل المثال، هدى شعراوي، سنوات الحريم: مذكرات نسوية مصرية (القاهرة: دار نشر الجامعة الأمريكية بالقاهرة، 1998)، 88-91.

90. هانتر، مصر في عهد الخديويين، 101.

91. توليدانو، الدولة والمجتمع، 249 (التشديد في الأصل).

92. دي كوسيل، ذكريات رجل إنجليزي، 90.

93. موستين، العصر الجميل في مصر، 79-80.

94. موستين، مصر حسناء العصر، 81-82.

95. إلين تشينيل، ذكريات أميرة مصرية من قبل مربيتها الإنجليزية (لندن:

ويليام بلاكوود وأولاده، 1893)، 59.

96. رونالد ستورز، التوجهات (لندن: إيفور نيكلسون وواتسون، 1937)، 27.

97. ليزلي ب. بيرس، الحريم الإمبراطوري: المرأة والسيادة في الإمبراطورية العثمانية (نيويورك: مطبعة جامعة أكسفورد، 1993)، 10.

98. للمزيد حول هذا الموضوع، انظر يورغن هابرماس، التحول الهيكلي للمجال العام: بحث في فئة من فئات المجتمع البرجوازي، ترجمة توماس برجر (كامبريدج، ماساتشوستس: مطبعة معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا، 1962).

99. بيرس، الحريم الإمبراطوري، 8-10.

100. غولرو نجيب أوغلو، العمارة والاحتفالات والسلطة: قصر توبكابي في القرنين الخامس عشر والسادس عشر (كامبريدج، ماساتشوستس: مطبعة معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا، 1991)، xvi.

101. كان هذا سببًا رئيسيًا لإبعاد الذكور البالغين عن مساكن العائلة في القصر - فأي تهديد لسلالة السلطان كان بمثابة تهديد لشخصه.

102. د. فيرتشايلد راجلز، "الرؤية والسلطة: مقدمة"، في د. فيرتشايلد راجلز، المرأة والرعاية والتمثيل الذاتي في المجتمعات الإسلامية (نيويورك: مطبعة جامعة ولاية نيويورك، 2000)، 3؛ نجيب أوغلو، العمارة والاحتفالات والسلطة، 174؛ حسن حسن، في بيت محمد علي: ألبوم عائلي، 1805-1952 (القاهرة: دار النشر الأمريكية)

(مطبعة جامعة القاهرة، 2000)، 60؛ بيرس، الحريم الإمبراطوري. في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، استمدت نساء الحريم قوتهن من الاستقلال المالي، والأبناء، والعائلة الأصلية، والعزوبية، والتعليم، وحرية التعبير (التي ربما كانت مرتبطة بالفئات السابقة). راجلز، "الرؤية والسلطة"، 8.

103. حسن، في المجلس، 69.

104. رسالة من أوغست مارييت إلى كاميل دو لوكل، ٢٧ أبريل ١٨٧٠، ص. بوش، الطبعه، عايدة فيردي، 11.

105. رسالة من كاميل دو لوكل إلى فيردي، ٧ مايو ١٨٧٠، ص. بوش، الطبعه، عايدة فيردي، 14.

106. ماكانتس، عايدة فيردي، 22. أوغست مارييت، رسالة إلى كاميل دو لوكل، 28 أبريل [1870]، rpt. بوش، محرر، عايدة فيردي، 12. تظهر شروط فيردي لتوقيع العقد في رسالة جوزيبي فيردي إلى كاميل دو لوكل، 26 أغسطس 1870، rpt. بوش، محرر، عايدة فيردي، 57.

107. رسالة من أوغست مارييت إلى كاميل دو لوكل، ٢٩ مايو ١٨٧٠، rpt. بوش، محرر، عايدة فيردي، 18.

108. قال، الثقافة والإمبريالية، 118، 125.

109. إديث لويزا فلوير بوتشر، مصر كما عرفناها (لندن: ميلز وبون، 1911).

110. ريد، فراعنة من؟، 31.

111. وقد ازداد هذا الأمر وضوحاً بعد اكتشاف كارتر لمقبرة الملك توت عنخ آمون في نوفمبر 1922. انظر فايزة هيكل، "إحياء ماضي مصر على يد شعبها"، في كتاب نابليون في مصر، تحرير إيرين أ. بيرمان (ريدينغ، المملكة المتحدة: دار غارنيت وإيثاكا للنشر، 2003)، 125-126.

112. ريد، من هم الفراعنة؟، 65؛ انظر، على سبيل المثال، جورج إيبرز، أميرة مصرية (نيويورك: بيجلو، براون وشركاه، 1880).

113. بول درانيت، رسالة إلى خيري باشا، 31 يناير 1872، وثائق دار الأوبرا (دار الأوبرا ومكتبة الموسيقى، القاهرة، مصر). وقد ربح 1006 فرنكات مقابل ترجمته لنص أوبرا "الهوغونوت" إلى العربية.

114. رسالة بول درانيت إلى خيري باشا، ٣١ يناير ١٨٧٢، عبدون (DWQ، القاهرة، مصر).

115. كغيره من المترجمين المحترفين، كان السعود رائدًا في الآداب والفنون. فقد كان أستاذًا للتاريخ في دار العلوم، ومؤلفًا لكتب التاريخ المدرسية، ومؤسسًا

لمجلتي وادي النيل (1866) وروضة المدارس (أول مجلة عربية تنشر مسرحيات أوروبية مترجمة). وكانت أول مسرحية أوروبية مترجمة تُنشر هي مسرحية الفخ المنسوب للحاكم المغسوب أو الطبيب رغم أنفهي لمحمد بك عثمان جلال. كما شارك المويلحي وجلال في ترجمة نصوص المسرحيات. (سادجروف، المسرح المصري، 5) السعيد عطية أبو النجا، المصادر الفرنسية للمسرح المصري (1870–1939) (الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والانتشار، 1972)، 64–65.

116. فعلى سبيل المثال، ناشدت مقالة في وادي النيل الله أن يمنح النجاح لترجمات نصوص الأوبرا واستخدامها "حتى ينتشر الذوق بها بين المجتمعات المحلية" (وادي النيل، 55: 28 فبراير 1870، rpt. Sadgrove، المسرح المصري، 57-58).

117. *الجوايب*، 513: 12 أبريل 1871، rpt. Sadgrove، المسرح المصري، 61-62.

118. كولا، الآثار المتضاربة، 132.

119. ويليام ب. هيسلتين وهازل سي. وولف، الأزرق والرمادي على النيل (شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، 1961).

120. باتلر، حياة المحكمة، 198-199؛ باول، ظل مختلف، 65-66.

121. باول، لون مختلف، 68.

122. بول روبنسون، "هل أوبرا عايدة أوبرا استشراقية؟" مجلة كامبريدج للأوبرا 5:2 (1939)، 135-136.

123. للمزيد حول موسيقى عايدة، انظر كاثرين بيرجيرون، "مشهد فيردي المصري: حول الموضوع الاستعماري لـ 'عايدة'"، مجلة كامبريدج للأوبرا 2/14:1 (مارس 2002): 149-159؛ رالف ب. لوك، "ما وراء الغريب: إلى أي مدى 'شرقي' عايدة؟"، مجلة كامبريدج للأوبرا 17:2 (يوليو 2005): 105-139.

124. يُضيف نقاش روبنسون حول ميول فيردي السياسية، بوصفه شخصًا متعاطفًا مع معاناة المضطهدين، بُعدًا آخر للأوبرا. فمن هذا المنظور، تُعدّ أوبرا عايدة تعبيرًا عن حركة توحيد إيطاليا (الريسورجيمينتو) بقدر ما هي تعبير عن مصر القديمة.

125. انظر باول، "ظلال مختلفة"، لمناقشة أكثر تفصيلاً للمنظورات المصرية حول أفريقيا بشكل عام والعلاقة المتناقضة بين مصر والسودان بشكل خاص.

126. معرض "تمثيلات الشرق في أوبرا القرن التاسع عشر"، 2004 (متحف داهش، نيويورك، نيويورك).

127. أميرة سنبل، المماليك الجدد: المجتمع المصري والإقطاع الحديث (سيراكيوز: مطبعة جامعة سيراكيوز، 2000)، 87؛ سادجروف، المسرح المصري، 3؛ فاتيكيوتيس، التاريخ الحديث، 103. كان عدد المتحدثين بالفرنسية في مصر خلال عهد إسماعيل حوالي 50000 (أبو النجا، المصادر الفرنسية، 65).

128. "الإعانات المقدمة للمسارح"، الجريدة المصرية، السبت، 27 أكتوبر 1906، ص 3.

129. غابرييل تشارمز، خمسة أشهر في القاهرة وفي مصر السفلى (لندن: ريتشارد بنتلي وابنه، 1883)، نقلاً عن سادغروف، المسرح المصري، 54-55.

130. إدوين دي ليون، مصر في عهد خديويها (لندن: سامبسون لو، مارستون، سيرل، وريفينجتون، 1882)، 182.

131. تشينيل، ذكريات، ٢٦٥.

الفصل الثاني

1. سعاد أبيض، جرج أبيض: أيام لم يصل الستر (القاهرة: الهيئة المصرية العام للكتاب، 1991)، 50.

2. آلان ميخائيل، "رغبة القلب: النوع الاجتماعي، والفضاء الحضري، والمقهى

العثماني"، في كتاب "زنابق عثمانية، قهوة عثمانية: أوقات الفراغ وأسلوب الحياة في القرن الثامن عشر"، تحرير دانا ساجدي (لندن: آي بي توروس، 2007)؛ ألون تام، "كيف صنعت مقاهي القاهرة ثورة مصر عام 1919"، هآرتس، 14 يناير -t/.premiumnews/egyp-east-www.haaretz.com/middle.2017 .1.763455

3. فرح أنطون، مصر الجديدة ومصر القديمة (القاهرة: مكتبة التعريف، ١٩١٣).

4. يسيم أرات، إعادة التفكير في الإسلام والديمقراطية الليبرالية: النساء الإسلاميات في السياسة التركية (ألباني: مطبعة جامعة ولاية نيويورك، 2005)، 1-14؛ جاسبر، قوة التمثيل؛ ألبرت حوراني، الفكر العربي في العصر الليبرالي، 1798-1939 (كامبريدج، المملكة المتحدة: مطبعة جامعة كامبريدج، 1983)، 1.

5. انظر على سبيل المثال محمد تيمور، عبد الستار أفندي (القاهرة: مركز التعليم والترجمة، بدون تاريخ).

6. للمزيد حول سرد التاريخ المصري، انظر دي كابوا، حراس البوابة.

7. تشير إلهام خوري مقدسي بحق إلى أنه في المسرح، كانت مواضيع العدالة الاجتماعية عادة ما ترتبط بقضايا إصلاحية أخرى مثل انتقاد التقليد الأعمى لـ "الغرب".

وتعزيز تعليم الفتيات. وقد قادها تركيزها على المسرح "الراديكالي" إلى كتابة مسرحيات دعت أيضاً إلى الحد من سلطة الكنائس والمطالبة بدستور عثماني. (إلهام خوري مقدسي، شرق المتوسط وصناعة الراديكالية العالمية، 1860-1914 [بيركلي: مطبعة جامعة كاليفورنيا، 2010]، 61-62).

8. "بعد التمثيل"، أنطون، مصر الجديدة، مقدمة.

9. للمزيد حول تطور الإقليمية والفئات القانونية للهوية، انظر ماثيو إتش إليس، أرض الحدود الصحراوية: صناعة مصر وليبيا الحديثة (ستانفورد: مطبعة جامعة ستانفورد، 2018)؛ ويل هانلي، التماهي مع الجنسية: الأوروبيون والعثمانيون والمصريون في الإسكندرية (نيويورك: مطبعة جامعة كولومبيا، 2017).

10. باربور، "المسرح العربي"، 173-187.

11. سادجروف، المسرح المصري، 142.

12. انظر مثلا المشرق ج2 (1899): 20-23، 71-74؛ والمقتطف، ١ (أغسطس ١٩٢٦): ٢٢٣-٢٢٤.

13. نجيب أفندي حبيقة، المشرق، ج2 (1899): 20-23، 71-75.

14. محرري الهلال والصفر على التوالي. كما كتب مصطفى كامل مسرحية عن الأندلس قدمها أصدقاؤه بعد وفاته. رمسيس عوض، التاريخ السري للمسرح قبل الثورة 1919 (القاهرة: طباعة الكيلاني، 1972)، ص 96.

15. جاكوب لاندو، دراسات في المسرح العربي (فيلادلفيا: مطبعة جامعة بنسلفانيا، 1958)، 71.

16. أبو النجا، المصادر الفرنسية.

17. كارول باردنستين، الترجمة والتحول في الأدب العربي الحديث: التأكيدات الأصلية لمحمد عثمان جلال (فيسبادن: دار نشر أوتو هاراسوفيتز، 2005)؛ منى ميخائيل، "إعادة النظر في المسرح في مصر: نظرة عامة"، في شريفة زهور، محررة، ألوان السحر: المسرح والرقص والموسيقى والفنون البصرية في الشرق الأوسط (القاهرة: دار نشر الجامعة الأمريكية بالقاهرة، 2001)، 17-26.

18. لاندو، دراسات في المسرح العربي، 74.

19. باربور، "المسرح العربي في مصر"، 173-187. ومن بين كتاب فرح نجيب وأمين الحداد وطانيوس عبده وإلياس فياض.

20. فهمي، المصريون العاديون، 43-47.

21. م.م. بدوي، الدراما العربية المبكرة (كامبريدج، المملكة المتحدة: مطبعة

جامعة كامبريدج، 1988)، 74.

22. ومن بين هؤلاء أشخاص مثل أبو خليل القباني، والشيخ سلامة حجازي، والأخوة عكاشة؛ بربور، "المسرح العربي في مصر"، ١٧٣-١٨٧؛ محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث 1847–1914 (بيروت: دار بيروت للطباء والنشر، 1956)، 168.

23. على سبيل المثال، قدّمت روضة الفرج في شبرا وسائل ترفيه في كازينوهات أقل تكلفة وأقل شهرة، بينما استضافت مصر الجديدة مدينة ملاهي لونا بارك، وهي ملعب للأثرياء. (بركة، الطبقة المصرية العليا، 122).

24. معظم إعادة البناء هذه تأتي من ألفريد فرج، شريعة عماد الدين: حكاية الفن والنجوم (القاهرة: دار الهلال، 2005).

25. انظر، على سبيل المثال، صحيفة ذا سفينكس، 19 فبراير 1916، التي تغطي فعالية جمع التبرعات لنادي جنود جمعية الشبان المسيحية؛ وصحيفة ذا سفينكس، 18 مارس 1916، التي تقدم الأعلام لفرقة الكشافة اليهودية في مسرح برينتانيا.

26. أقامت أم كلثوم عروضها الشهيرة يوم الخميس في قصر باركا، الطبقة المصرية العليا، 123.

27. رغم أن العصر الذهبي للقاعات كان في ثلاثينيات القرن العشرين، إلا أن القليل منها الذي كان موجودًا قبل ذلك ازدهر بشكل خاص خلال الحرب العالمية الأولى عندما كانت القوات العسكرية الأجنبية تتردد عليها. بركة، الطبقة المصرية العليا، 128.

28. كانت هذه أفلامًا أوروبية، حيث لم تبدأ الأفلام المصرية الصامتة حتى عام 1923. بركة، الطبقة العليا المصرية، 124، 126.

29. دي كابوا، حراس البوابة، 143.

30. دي كابوا، حراس البوابة، 143.

31. زاكاري لوكمان، "استكشاف الميدان: الأصوات المفقودة والممارسات الناشئة في مصر، 1882-1914"، في تاريخ الشرق الأوسط الحديث: اتجاهات جديدة، تحرير إسرائيل جيرشوني، هاكان إردم، وأورسولا ووكوك (بولدر: لين رينر للنشر، 2002)، 137-153.

32. ريزوفا، عصر الأفندية، 9-10.

33. لوسي ريزوفا، الأفندية أو الحداثة المتنازع عليها (القاهرة: مركز الدراسات والتوثيق الاقتصادي والقانوني والاجتماعي، 2004)، ص 128، 132. نشأ انقسام داخل الأفندية حول دورها كحكمٍ للحداثة. رأى البعض أن لجميع المواطنين حقوقًا وواجبات، وأن على الجميع أن يتلقوا التعليم اللازم لأدائها. بينما رأى آخرون أن قلةً من "الأفراد المستنيرين" يجب أن يقودوا "الجماهير". وتصاعدت التوترات بعد الاستقلال الاسمي لمصر عن الحكم العثماني والبريطاني عام 1923.

34. دي كابوا، حراس البوابة، 143.

35. ريزوفا، عصر الأفندية، 9.

36. يعقوب، العمل على مصر، 4.

37. يعقوب، العمل على مصر، 63.

38. يعقوب، العمل على مصر، 5-6.

39. جاسبر، قوة التمثيل، 72-73، 82. استُخدم دار الأوبرا كموقع لجمع التبرعات للعديد من هذه الجمعيات، مثل الجمعيات القبطية والكاثوليكية اليونانية والمارونية. أ. روشدي، رسائل إلى وزارة الأشغال العامة، 24 فبراير 1887، 10 مارس 1887، 12 مارس 1887، الملف 2/1، الأشغال، حافظ مجلس الوزارة (DWQ، القاهرة، مصر).

40. واتنباف، أن تكون حديثاً في الشرق الأوسط، 90.

41. دينا ك. حسين، "الحداثة من خلال مقهى ريش (1908–): خدمة الحداثة، وتلبية احتياجات المثقفين، والانعزال عن الجماهير" (ورقة بحثية قُدِّمت إلى جمعية دراسات الشرق الأوسط، واشنطن العاصمة، 23 نوفمبر 2008).

42. جاسبر، قوة التمثيل، 3.

43. عمر، "ولم أرَ سبباً لتدوين حياتي"، 298.

44. عمر، "ولم أرَ سبباً"، 305.

45. *مراجعة يوم السبت*104 (21 سبتمبر 1907): 350.

46. رسالة من الحزب الليبرالي المصري إلى إف أو إدوارد غراي، 4 سبتمبر 1907، BNA #247 1909 رقم 30548. ل.

47. رسالة من الحزب الليبرالي المصري إلى إف أو إدوارد غراي، 4 سبتمبر 1907، BNA #247 1909 رقم 30548. ل.

48. استقيتُ قصة أنتون من كتاب حوراني، الفكر العربي؛ ودونالد م. ريد، أوديسة فرح أنتون (مينيابوليس: مكتبة إسلاميكا، 1975). في ذلك الوقت، كان لبنان جزءًا من سوريا الكبرى.

49. في القرنين السابع عشر والثامن عشر، هاجر معظم الكاثوليك اليونانيين من سوريا إلى لبنان أو مصر بحثًا عن فرص اقتصادية وهربًا من اضطهاد المسيحيين الأرثوذكس الذين انفصلوا عنهم. (ريد، الأوديسة، 7)

50. ريد، الأوديسة، 26. وصل الأوروبيون الغربيون واليونانيون والأرمن بأعداد كبيرة خلال تلك الفترة، حيث قفز عددهم من 3000 في عام 1836 إلى 147000 في عام 1907. وزارة المالية، تعداد مصر الذي أُجري في عام 1907، 129، 148.

51. ريد، أوديسي، 31.

52. مصطفى الفقي، الأقباط في السياسة المصرية 1919-1952 (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب المصري، 1991)، 29.

53. إسرائيل جيرشوني وجيمس ب. جانكوفسكي، مصر والإسلام والعرب: البحث عن القومية المصرية، 1900-1930 (نيويورك: مطبعة جامعة أكسفورد، 1986)، 15.

54. مارلين بوث، لعل إعجابها يتضاعف: السيرة الذاتية والسياسة الجندرية في مصر (بيركلي: مطبعة جامعة كاليفورنيا، 2001)، xxxvii.

55. للاطلاع على تفاصيل النقاش، انظر حوراني، الفكر العربي، 253-259.

56. السيد حسن عيد، تطور العقد المسرحي في مصر (القاهرة: موسى المصرية العما للتعليم والأنباء والنشار، 1965)، 100.

57. ريد، الأوديسة، 107-108.

58. ريد، الأوديسة، 131.

59. ريد، الأوديسة، 131. لمزيد من المعلومات حول مسائل الإمبراطورية والجنسية والانتماء في الموت، انظر شانا مينكين، الأجساد الإمبراطورية: الموت والحكم والإمبراطورية في الإسكندرية، مصر (ستانفورد: مطبعة جامعة ستانفورد، سيصدر خريف 2019).

60. توجد بعض الأدلة على ذلك في المصطلحات التي تداخلت بين المجالات. فكلمة "ريوايا" على سبيل المثال، كانت تعني "قصة" و"لعبة".

61. ومن بين كتّاب المسرح والممثلين السوريين الآخرين الذين أقاموا في مصر أواخر القرن التاسع عشر: يوسف الخياط، وسليمان القرداحي، وإسكندر فرح. انظر، على سبيل المثال، لاندو، دراسات في المسرح العربي؛ ومحمد الفيل، رؤية وبيان حالة المسرح العربي الطاسي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١). ولمزيد من المعلومات حول هذا الموضوع، انظر: آدم مستيان، الوطنية العربية: أيديولوجية وثقافة السلطة في مصر العثمانية المتأخرة (برينستون: مطبعة جامعة برينستون، ٢٠١٧).

62. راجع مقالاتٍ عديدة في كتاب "بغايات"؛ إذ تتحدث بحماسٍ عن فوائد المسرح في غرس الأخلاق في نفوس المشاهدين غير الأخلاقيين. وقد تحدثت النخب البريطانية والمصرية بالمثل عن فوائد العروض الأوروبية في دار الأوبرا للمصريين، على الرغم من أن معظم المصريين لم يكونوا قادرين على تحمل تكاليفها أو فهمها. سليمان حسن القباني، "بغايات المماثلين" (الإسكندرية: جرجي غرزوزي، 1914).

63. تستند هذه الأرقام إلى تحليل ريد لبيانات وزارة المالية، تعداد مصر لعامي 1907 و1917، في مجلدين (القاهرة: مطبعة حكومة القاهرة، 1921). تشير أرقام معرفة القراءة والكتابة لعام 1897 إلى السكان المصريين الأصليين من سن صفر، بينما تشمل أرقام عام 1919 الأشخاص من سن 5 سنوات. (ريد، أوديسي، ص 45).

64. يوسف، تأليف مصر، 5.

65. وشمل ذلك أشخاصاً مثل سليم النقاش، وأديب إسحاق، وعثمان جلال.

66. أنطون، مصر الجديدة، مقدمة.

67. القباني، بوغيات، 128 – 131.

68. إيرين جندزير، الرؤى العملية ليعقوب سانو (كامبريدج، ماساتشوستس: دراسات هارفارد للشرق الأوسط، 1966)، 31.

69. جاسبر، قوة التمثيل، 67.

70. قبل ذلك بقرن من الزمان، وتحديدًا في عام 1720، كتب محمد أفندي أيضًا عن دار أوبرا باريس لجمهور عثماني. وصفها بأنها "نوع خاص من الترفيه يُسمى الأوبرا، حيث تُعرض العجائب. كان هناك دائمًا حشد كبير من الناس، لأن جميع النبلاء الكبار كانوا يرتادونها. كان الوصي على العرش يتردد عليها كثيرًا، والملك من حين لآخر. يجلس كل منهم وفقًا لرتبته، وقد جلستُ بجوار مقعد الملك، الذي كان مغطى بالمخمل الأحمر. كان المكان رائعًا؛ فالسلالم والأعمدة والأسقف والجدران كانت جميعها مُذهّبة. هذا التذهيب، وبريق قماش الذهب الذي كانت ترتديه السيدات، بالإضافة إلى الجواهر التي كنّ يرتدينها، كل ذلك في

-..

"ضوء مئات الشموع خلق أجمل تأثير" (برنارد لويس، محرر. فسيفساء الشرق الأوسط: شظايا من الحياة والرسائل والتاريخ [نيويورك: المكتبة الحديثة، 2001]، 364).

71. رفاعة رافع الطهطاوي، خلاص الإبريز في تلخيص باريز (القاهرة: ١٨٣٤)، ص. وعبر. في سادجروف، المسرح المصري، ٣٦.

72. سادجروف، المسرح المصري، 5.

73. سادجروف، المسرح المصري، 34-36.

74. السيد إرنست ويلكنسون، رسالة إلى وزارة الأشغال العامة، 21 فبراير 1882، الملف 2/1، الأشغال، حافظ مجلس الوزارات (DWQ، القاهرة، مصر).

75. سادجروف، المسرح المصري، 10.

76. *الجنان*6 (15 مارس 1875)، rpt. Sadgrove، المسرح المصري، 56.

77. *وادي النيل*55 (28 فبراير 1870)، rpt. Sadgrove، المسرح المصري، 57.

78. *وادي النيل*15 (نوفمبر 1870)، أعيد سردها. سادجروف، المسرح المصري، 60.

79. عيد، تطور النقد، 100-101.

80. كانت أسعار التذاكر الفردية في مسرح مرموق عام ١٩٣١ كما يلي: مقعد الحمام - ٧٥ قرشًا؛ مقصورة - ٦٠ قرشًا؛ مقعد بكرسيّ - ١٢ قرشًا؛ تذاكر خاصة - ٥ قرشًا. مع أن هذه الأسعار تعود إلى سنوات لاحقة لفترة الدراسة في هذا الفصل، إلا أنها تعطي فكرة عن كيفية تجلّي التفاوت الطبقي في المسارح من خلال ترتيب المقاعد. (بركة، الطبقة العليا المصرية، ١٢٦).

81. علي جهاد راسي، صناعة الموسيقى في العالم العربي: ثقافة وفن الطرب (كامبريدج، المملكة المتحدة: مطبعة جامعة كامبريدج، 2004)، 38، 83.

82. نجوى عنوس، مسرح يعقوب صنيع (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٤)، ١١.

83. جونسون، الاستماع في باريس: تاريخ ثقافي (بيركلي: مطبعة جامعة كاليفورنيا، 1995). لمزيد من المعلومات حول أدب الإتيكيت وتطور الأعراف الأخلاقية، انظر نوربرت إلياس، عملية التمدن: دراسات اجتماعية ونفسية (أكسفورد، المملكة المتحدة: بلاكويل للنشر، 2000).

84. القباني، بوغيات، ١٣٠-١٣١.

85. القباني، البغيات، 133.

86. القباني، البغيات، 134.

87. ""Reglement، 251-252.

88. ""Reglement، 251-252.

89. *الأهالي*(٧ أبريل ١٩١٣)، ص. محسن مصيلحي، ط. المسرح المصري (القاهرة: دار الزعيم للطباع الحديثة، 1998)، 115.

90. إبراهيم حنا العطية، الوطن، 1913، ص. أنطون، مصر الجديدة، مقدمة.

91. أنتون، مصر الجديدة، 6-7.

92. بل إنّ توظيف مربية لتربية الأطفال أصبح مثار جدل بين الأفندية، الذين اعتبروه تهديدًا للتربية السليمة للأطفال. انظر: أمنية شاكري، "الأمهات المتعلمات واللعب المنظم: تربية الأطفال في مصر مطلع القرن"، في كتاب "إعادة تشكيل المرأة: النسوية والحداثة في الشرق الأوسط"، تحرير ليلى أبو لغد (القاهرة: مطبعة الجامعة الأمريكية بالقاهرة، 1998)، ص 141.

93. هدى شعراوي، سنوات الحريم: مذكرات نسوية مصرية (القاهرة: دار نشر الجامعة الأمريكية بالقاهرة، 1998).

94. باراكا، الطبقة العليا المصرية، 189-190، 198-199.

95. بركة، الطبقة العليا المصرية، 198.

96. تشير إحدى المحادثات إلى أن معدل الفائدة لديه قد يصل إلى 50%. أنتون، مصر الجديدة، 42.

97. أنطون، مصر الجديدة، 40-41.

98. أنتون، مصر الجديدة، 42.

99. وزارة المالية، التعداد السكاني، 129، 148.

100. مينكين، الأجساد الإمبراطورية (سيصدر عام 2019).

101. إيهود توليدانو، الدولة والمجتمع في مصر منتصف القرن التاسع عشر (كامبريدج، المملكة المتحدة: مطبعة جامعة كامبريدج، 1990)، 193.

102. مارجوت بدران، النسويات والإسلام والأمة: النوع الاجتماعي وتكوين مصر الحديثة (برينستون: مطبعة جامعة برينستون، 1995)، 199-200.

103. انظر جوديث تاكر، النساء في مصر في القرن التاسع عشر (كامبريدج، المملكة المتحدة: مطبعة جامعة كامبريدج، 1985).

104. سامي أ. حنا، "الموال في الفولكلور المصري"، مجلة الفولكلور الأمريكي 80 (أبريل - يونيو 1967)، 189.

105. ماتي موسى، أصول الرواية العربية الحديثة (بولدر: لين رينر للنشر، 1997)، 235.

106. في أكثر من مناسبة، قيل لألماس: "قد تكون أكثر شهرة من عبدو"، وهو على الأرجح إشارة إلى الهامولي الحقيقي. أنتون، مصر الجديدة، 90.

107. يُعدّ يعقوب سنو وسليم النقاش من أوائل كتّاب المسرحيات الذين وظّفوا النساء على خشبة المسرح. وكانت هؤلاء النساء مسيحيات ويهوديات، ربما بسبب الوصمة الاجتماعية الأكبر التي كانت ستُلاحق النساء المسلمات غير المحجبات اللواتي يختلطن بالرجال على خشبة المسرح. انظر، على سبيل المثال، سادجروف، المسرح المصري، ص 41، 94، وبداوي، الدراما العربية المبكرة، ص 32.

108. تُقدّم فان نيوكيرك أمثلة عديدة على المنافسة التي شجّعتها الفنانات بين الرجال الأثرياء، وغيرها من الاستراتيجيات المُستخدمة لتشجيع إنفاق الزبائن. وقد لجأت بعض الفنانات إلى الإفراط في الشرب لإتمام عروضهنّ المسرحية. (كارين فان نيوكيرك، "مهنة كغيرها": المغنيات والراقصات في مصر (أوستن: مطبعة جامعة تكساس، 1995)، ص 44).

109. أنتون، مصر الجديدة، 90.

110. *الأهالي*، 7 أبريل 1913، ص. مصيلحي، ط. المسرح المصري، 116.

111. انظر بارون، مصر كامرأة، 15.

112. مارون عبود، "فرح أنطون"، الكتاب 2 (نوفمبر 1947)، 1742. في

الحقيقة، قاسم أمين مذكور بالاسم في مصر الجديدة. أنطون، مصر الجديدة، 81.

113. ليلى أحمد، المرأة والجندر في الإسلام (نيو هيفن، كونيتيكت: مطبعة جامعة ييل، 1992)، 155-165.

114. بارون، صحوة المرأة، 4.

115. بارون، صحوة المرأة. تجاهلت هذه المخاوف المشاكل التي واجهتها النساء الفلاحات وكانت غير واقعية، إن لم تكن غير ذات صلة، بالنساء الفقيرات.

116. بارون، صحوة المرأة، 7.

117. ريد، أوديسي، 19.

118. يثير هذا التنوع في وجهات النظر تساؤلات حول جدوى استخدام مصطلح "نسوي" لوصف مختلف الرجال والنساء الساعين إلى تحسين وضع المرأة في مصر مطلع القرن العشرين. راجع الفصل الرابع لمزيد من التفاصيل.

119. جاسبر، قوة التمثيل، 71؛ ليزا بولارد، رعاية الأمة، 153؛ شاكري، "الأمهات المتعلمات"، 126-170.

120. أنتون، مصر الجديدة، 116.

121. أنتون، مصر الجديدة، 115.

122. باول، ظل مختلف، 50-51.

123. أنتون، مصر الجديدة، 120.

124. باول، ظل مختلف، 214-215.

125. للمزيد حول أهمية الحياة المنزلية للأفندي فيما يتعلق بالأمة والمواطنة، انظر بولارد، رعاية الأمة.

126. جاسبر، قوة التمثيل، 97.

127. *المعيار المصري*، 5 سبتمبر 1907، 2. على سبيل المثال، باءت محاولات جرج أبيض للحصول على تمويل للفوز بامتياز إدارة موسم دار الأوبرا 1911-1912 بالفشل؛ وكذلك طلبه للحصول على دعم مالي لفرقته في عام 1910. وزير المالية، رسالة إلى رئيس مجلس الوزراء، 19 مايو 1910، محفوزة 2/1، مجلس الوزارة، مجمع الأشغال (DWQ)؛ رئيس مجلس الوزراء، رسالة إلى الوزير، 25 فبراير 1911، محفوزة 2/1، مجلس الوزارة، مجمع الأشغال (DWQ).

128. سادجروف، المسرح المصري، 36.

129. وُلد المويلحي لعائلة مسلمة محافظة في القاهرة عام ١٨٥٨. كان والده سكرتيرًا خاصًا للخديوي إسماعيل، وعمل أيضًا كاتبًا وصحفيًا. تعلّم الفرنسية في صغره، وحضر محاضرات في الأزهر، وسافر إلى الخارج، ولا سيما إلى أوروبا. بدأت كتابات المويلحي كسلسلة مقالات جُمعت في كتاب عام ١٩٠٧. وقد استُخدم هذا الكتاب في وقت من الأوقات ككتاب مدرسي في المدارس المصرية. (موسى، الأصول، ١٢٩-١٣٠).

130. الملخص التالي مأخوذ من محمد المويلحي، حديث عيسى بن هشام، فترة زمنية: دراسة وترجمة حديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحي، ترجمة روجر ألين (ريدينغ، المملكة المتحدة: إيثاكا، 1992)، 368-373.

131. المويلحي، حديث عيسى، ٣٦٩.

132. المويلحي، حديث عيسى، ٣٧٠.

133. المويلحي، حديث عيسى، ٣٧١.

134. المويلحي. حديث عيسى، 373-374.

135. دعمت الحكومة المصرية المسرح العربي بشكل متقطع. فعلى سبيل المثال، مُنحت تراخيص لعبد الهمولي وأبو خليل لتقديم خمسة عشر عرضًا عربيًا في دار الأوبرا عام ١٨٨٥، ولسليمان حداد لتقديم سلسلة من المسرحيات العربية في دار الأوبرا عام ١٨٩٥. (انظر: رسالة أ. رشدي إلى وزير الأشغال العامة، ٢٤ ديسمبر ١٨٨٤، الملف ٢/١، الأشغال، حافظ مجلس الوزارة (DWQ)؛ ورسالة مجلس الوزراء إلى لجنة المالية، ٨ يناير ١٨٩٥، الملف ٢/١، الأشغال، حافظ مجلس الوزارة (DWQ)).

136. سيد علي إسماعيل، مسيرة المسرح في مصر (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2003)، 116. قدموا معًا عروضهم في أماكن مثل مسرح برنتانيا (1916) والحمراء في الإسكندرية (1913).

137. عيد، تطوور النقد، 119.

138. ريد، الأوديسة، 127.

139. بدوي، الدراما العربية المبكرة، 10.

140. بدوي، الدراما العربية المبكرة، 103.

141. باول، لون مختلف، 196.

142. محمد تيمور، "محكمة معلمي الرواية التمثيلية"، السفر، كما طبع في مؤلفات محمد تيمور الجوز الثاني، حياته التمثيلية (القاهرة: الهيئة المصرية العام للكتاب، ١٩٦٣).

143. تيمور، "محاكيما"، 127.

144. تيمور، "محاكيما"، 129.

145. باول، ظل مختلف، 19-48.

146. انظر، على سبيل المثال، كتاب بارون، مصر كامرأة، حول كيفية استخدام النساء لتمثيل-

استياء مصر؛ وباول، الظل المختلف، حول كيف كانت الصور الكاريكاتورية للشعب السوداني والسودان محورية في التعبير عن الهوية الوطنية المصرية.

147. جيرشوني وجانكوفسكي، مصر والإسلام والعرب، 16.

148. **الفصل 3**

1. مانفريد ووبديتش وجاكوب م. لانداو، المسرح الشعبي العربي في القاهرة إم ياهر 1909: أحمد الفار والسين شوانكي (بيروت وشتوتغارت: شتاينر، 1993)، 22.

2. "روايات السعدي"، في ويديتش ولاندو، المسرح الشعبي العربي، 380. تشير تعليمات المسرح إلى أن المسرحية قد تم عرضها بالفعل في سامر.

3. فان نيوكيرك، "تجارة مثل أي تجارة أخرى"، 24.

4. سوسن المسيري، ابن البلد: مفهوم الهوية المصرية (ليدن: إي جيه بريل، 1978)، 49.

5. زاكاري لوكمان، "تصور الطبقة العاملة: الثقافة والقومية وتكوين الطبقة في مصر، 1899-1914"، الشعر اليوم 15:2 (صيف 1994): 182.

6. بينين ولوكمان، العمال، 67.

7. بالنسبة للباحثين الذين يتناولون علاقات العمال بالقومية، انظر، على سبيل المثال، بينين ولوكمان، العمال، وجون تشالكرافت، "سائقو سيارات الأجرة في القاهرة وإضراب عام 1907"، في كتاب الإمبراطورية في المدينة: العواصم الإقليمية العربية في أواخر الإمبراطورية العثمانية، تحرير ينس هانسن، وتوماس فيليب، وستيفان ويبر (بيروت: إرجون فيرلاغ، 2002)، 173-198.

8. حماد، الجنسانية الصناعية؛ ولبات كوزما، ضبط المرأة المصرية: الجنس والقانون والطب في مصر الخديوية (سيراكيوز: مطبعة جامعة سيراكيوز، 2011)، ونساء العالم، الموانئ الاستعمارية: الدعارة في الشرق الأوسط بين الحربين (ألباني: مطبعة جامعة ولاية نيويورك، 2017).

9. علي الراعي، الكوميدية المرتجلة في المسرح المصري (القاهرة: دار الهلال، ١٩٦٨)، ٣٦.

10. والتر أرمبرست، الثقافة الجماهيرية والحداثة في مصر (كامبريدج، المملكة المتحدة: مطبعة جامعة كامبريدج، 1996)، 27.

11. أرمبرست، الثقافة الجماهيرية، 25.

12. دينا أمين، "المسرح المصري: إعادة بناء مساحات الأداء"، مجلة الدراسات العربية 14:2 (خريف 2006): 99.

13. دي كابوا، حراس البوابة، 66.

14. المسيري، ابن البلد، 35.

15. جيمس ر. غريبو، "الأحمق يغني أغنية البطل: شعبان عبد الرحيم، الشعبي المصري، وظاهرة الفيديو كليب"، دراسات البث عبر الوطنية، العدد 16 (2006).www.tbsjournal.com/Grippo.htmlw.

16. جينيفر بيترسون، "أخذ عينات من الفولكلور: إعادة نشر موسيقى الإنشاد الصوفية في موسيقى الرقص المصرية"، الإعلام والمجتمع العربي 4 (شتاء 2008)،www.arabmediasociety.com/?article=580وتضيف الباحثة كاثرين زيربل أن مصطلح "شعب" يحمل دلالات ثقافية وطبقية، ويشير، على سبيل المثال، إلى الممارسات التقليدية والأبوية المرتبطة بالطبقات العاملة الحضرية والمهاجرين الفلاحين إلى المناطق الحضرية (كاثرين إليزابيث زيربل، "الخطابات الموسيقية: المشهد والتجربة والاقتصاد السياسي بين الفنانين المصريين في الأسواق المعولمة" [أطروحة دكتوراه، جامعة ميشيغان، 1999]، 184).

17. جويل بينين وزاكاري لوكمان، عمال على النيل: القومية، المجتمع-

النزعة الإسلامية والإسلام والطبقة العاملة المصرية (برينستون: مطبعة جامعة برينستون، 1987)، 24.

18. بينين ولوكمان، العمال، 23.

19. بينين ولوكمان، العمال، 24.

20. بحلول عام ١٩٠٧، كان نحو ٣٠ ألفًا من سكان القاهرة قدِموا من محافظة أسيوط. وبدأت بعض الوظائف يهيمن عليها المهاجرون من قرى صعيد مصر. فعلى سبيل المثال، كان العديد من حاملي المياه يأتون من دار البقر في الغربية، وكان الحمالون يأتون غالبًا من قرية مشا في أسيوط، كما كان عدد كبير من عمال البناء يأتون من ترسة في الجيزة. لمزيد من المعلومات حول تراجع النقابات والتحولات الاقتصادية الأخرى في مصر خلال القرن التاسع عشر، يُرجى مراجعة كتاب غابرييل باير، "الفلاح وسكان المدن في الشرق الأوسط" (لندن: فرانك كاس، ١٩٨٢).

21. باير، فلاح وتاونزمان، 67، 74. ومع ذلك، كما يشير روبرت تيغنور، في بعض الحالات تمكنت الصناعات الصغيرة، مثل تلك الموجودة في المنسوجات والمعادن وصناعة الجلود، من الازدهار حتى أوائل القرن العشرين (روبرت ل. تيغنور، الدولة، والمشاريع الخاصة، والتغير الاقتصادي في مصر، 1918-1952 [برينستون: مطبعة جامعة برينستون، 1984]).

22. بينين ولوكمان، العمال، 37.

23. لوكمان، "التخيل"، 182.

24. لوكمان، "التخيل"، 182.

25. بينين ولوكمان، العمال، 67.

26. إلهام خوري مقدسي، المسرح والسياسة الراديكالية في بيروت والقاهرة والإسكندرية: 1860-1914 (واشنطن العاصمة: مركز الدراسات العربية المعاصرة، 2006)، 1.

27. سادجروف، المسرح المصري، 146.

28. خوري مقدسي، المسرح والسياسة الراديكالية، 3-4.

29. خوري مقدسي، المسرح والسياسة الراديكالية، 88.

30. جيسون طومسون، "وصف إدوارد ويليام لين لمصر"، المجلة الدولية لدراسات الشرق الأوسط 28 (1996): 567.

31. الرأي، الكميدية، 26 – 27؛ بدوي، اللغة العربية المبكرة، ص12.

32. إدوارد لين، عادات وتقاليد المصريين المعاصرين (لندن: جي إم دينت

وشركاه، 1908)، 395-397. هذه الترجمة من تأليف لين.

33. دينا أمين، "المسرح المصري: إعادة بناء مساحات الأداء"، مجلة الدراسات العربية (خريف 2006): 78-106.

34. سادجروف، المسرح المصري، 23.

35. أمين، "المسرح المصري"، 78-106.

36. أمين، "المسرح المصري"، 78-106.

37. أمين، "المسرح المصري"، 78-106.

38. كارستن نيبور، رحلات عبر شبه الجزيرة العربية، المجلد. 1 (بيروت: مكتبة لبنان، الثانية)، 143-144.

39. الرؤي، الكوميدية، 161.

40. الراعي، الكوميدية، 162.

41. انظر: ليلى نسيم أبو سيف، "مسرح نجيب الريحاني: تطور الكوميديا في مصر الحديثة" (أطروحة دكتوراه، جامعة إلينوي، 1969)، ص 17. أثر دخول في كتابة الكوميديا الشعبية والكوميديا الرسمية على حد سواء. وقد أثر في الريحاني، والكسار، وإبراهيم رمزي، ومحمد تيمور، وتوفيق الحكيم. انظر: الراعي، الكوميدية، ص 8. تشير عروض جورج دخول إلى مسار ثقافي مختلف. فقد لاقت مسرحياته رواجًا كبيرًا بين العامة، حتى أنها ألهمت العديد من مقلديهم، الذين قام الكثير منهم بتعديل مسرحياته لتصبح أكثر فجورًا وخلًا.

أجبروا دخول على الإشارة إلى شخصيته المسرحية السورية، كامل، باسم كامل الأصلي، أو كامل الأصيل، حتى لا يتم الخلط بينه وبين نسخة مقلدة.

42. كانت أولى تجارب سنو في المسرح تُقدَّم باللغة العربية العامية، وتضمنت شخصياتٍ نمطيةً مستوحاةً من شخصياتٍ محليةٍ سريعة البديهة، ورجل دينٍ منافق، وغريبٍ ساذج، مستوحاةً من شخصياتٍ من قراجوز وخيال الزيل والمحبزون. اعتاد الكاتب المسرحي الكوميدي بديع خيري، في طفولته، حضور دروس الفصل المذكر في مقاهي سيدنا الحسين. (سينثيا ميتكالف، "من مسرحية الأخلاق إلى الشهرة: المرأة، النوع الاجتماعي، وتجسيد الحداثة في مصر، 1850-1939" (أطروحة دكتوراه، جامعة فرجينيا، 2008)، ص 206).

43. جوزيف ت. زيدان، "المسرح العربي الحديث: رحلة العودة"، في التقاليد والحداثة في الأدب العربي، تحرير عيسى ج. بولاتا وتيري دي يونغ (فايتفيل: مطبعة جامعة أركنساس، 1997)، 173-191.

44. من المرجح أن الريحاني قد شاهد المحبّزون يؤدون مسرحية الفصل المذكر، لا سيما عندما كان ممثلاً عاطلاً عن العمل يتردد على مقاهي القاهرة. انظر: أبو سيف، "مسرح نجيب الريحاني"، ص 17.

45. الكسار، علي الكسار، 7.

46. فاروق عبد الوهاب، الدراما المصرية الحديثة: مختارات (مينيابوليس: مكتبة إسلاميكا، ١٩٧٤)، ٢٢. يُعرّف الراعي المسرح الارتجالي بأنه يتضمن نصًا مكتوبًا قابلًا للتغيير تبعًا للظروف؛ وممثلين يؤدون على خشبة المسرح ولكنهم قادرون على الأداء في أماكن أخرى؛ ومتفرجين واعين ومثقفين ينتقدون الأداء ويحكمون عليه. انظر الراعي، الكوميدية، ٢٩-٣٠.

47. أبو النجا، المصادر الفرنسية، 38.

48. بدوي، العربية المبكرة، 14؛ عبد الوهاب، المصرية الحديثة، 14-15.

49. أبو النجا، المصادر الفرنسية، 59-60؛ شموئيل موره، المسرح الحي والأدب الدرامي في العالم العربي في العصور الوسطى (نيويورك: مطبعة جامعة نيويورك، 1992)، 157-160.

50. كان علي الكسار واحداً من كثيرين بدأوا مسيرتهم المهنية بأداء مسرحيات هزلية من فصل واحد تسمى فصل ذكر في المقاهي الشعبية مثل دار التمثيل الزينبي ودار السلام ونادي مصر.

51. أميرة ميتشل، مؤلفة كتاب نساء مصر (توبيك ريكوردز، 2006).

52. مصر، 26 ديسمبر 1905، ص. فتحي العشري، ط. المسرح المصري

(القاهرة: دار الزعيم للطبعة الحديثة، 1998)، 241؛ ومصر في 30 يناير 1906؛ مصر، 10 سبتمبر 1908، ص. السخسوخ، ط. المسرح المصري، 20، 181.

53. انظر على سبيل المثال مصر، 19 ديسمبر 1905، ص. فتحي العشري، ط. المسرح المصري (القاهرة: دار الزعيم للطبعة الحديثة، 1998)، 240؛ الوطن، 23 يناير 1906؛ المؤيد، 6 أغسطس 1908؛ المقطم، 22 أبريل 1909؛ مصر، 27 يناير 1910، ص. سخسخ، ط. المسرح المصري، 18، 178، 215، 228.

54. زيدان، "المسرح العربي الحديث"، ص173-191.

55. ميكي كولك، "أداء الكوميديا في الشرق والغرب: الحدود الثقافية وفن المكر"، في أداء الكوميديا في المسرح العربي: التراث الثقافي والنماذج الغربية والتهجين ما بعد الاستعماري، تحرير ميكي كولك وفريدي ديكريوس (لاهاي: مؤسسة الأمير كلاوس، 2005)، 151-165.

56. زيدان، "المسرح العربي الحديث"، 173-191. تشير مارغريت ليتفين إلى أن نسخة عبدو كانت قريبة جدًا من النسخة الفرنسية لهاملت لألكسندر دوما، والتي انتهت أيضًا بنهاية سعيدة. [مارغريت ليتفين، رحلة هاملت العربية: أمير شكسبير وشبح ناصر (برينستون: مطبعة جامعة برينستون، 2011)، 64-66].

57. الرؤي، الكوميدية، 33.

58. خوري مقدسي، المسرح والسياسة الراديكالية، 29.

59. ستيوارت هول، "ملاحظات حول تفكيك الشعبية"، في تاريخ الشعب والنظرية الاشتراكية، تحرير رافائيل ساويل (لندن وبوسطن وهينلي: روتليدج وكيجان بول، 2016)، 228.

60. الراعي، الكوميدية، 38.

61. وويديتش ولاندو، Arabisches، 18-19.

62. *المؤيد*، 8 أغسطس 1907، ص. السخسخ، ط. المسرح المصري، ١٢٤.

63. *المقطم*، 13 أغسطس 1907، ص. السخسوخ، ط. المسرح المصري، ١٢٥.

64. *مصر*، 7 أغسطس 1908، ص. السخسخ، ط. المسرح المصري، 178.

65. *المؤيد*، 16 يوليو 1910، ص. السخسوخ، ط. المسرح المصري، ٢٤٠.

66. يمتلك مانفريد وويديتش الآن مخطوطة M. وقد خلص التحليل الدقيق الذي أجراه الباحثان جاكوب لانداو وويديتش للنصوص إلى أنها توثق عروضًا لفرقة غير أفندي الفار.

67. من الممكن أيضاً أن يكون غموض النص قد يعني أنه كُتب كنص مفتوح لتقديم قصة عامة دون التأثير على ارتجال الممثلين.

68. "" رواية الشيخ التركي والمرأة وزوجها "" ٣٩١.

69. جيمس سكوت، الهيمنة وفنون المقاومة: نصوص مخفية (نيو هيفن، كونيتيكت: مطبعة جامعة ييل، 1990)، 161.

70. "رواية الصعيدي" ص ١٧٨.

71. يظهر التعليق ذو اللغات السبع في النسخة L ولكن ليس في النسخة M. "روايات السعدي"، 180.

72. ""رواية الصعيدي"" ٢٣٤.

73. ""رواية الصعيدي"" ٢٣٤.

74. توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة (القاهرة: ملتزم للطبع والنشر، ١٩٦٢)، ٢٤.

75. الحاكم، يا طليع، 24.

76. على الرغم من أن عناصر ما سيطلق عليه لاحقًا اسم "العبثية" كانت أساسية في الأداء الشعبي منذ زمن طويل، إلا أنه لم يتم تصنيفه على هذا النحو حتى منتصف القرن العشرين.

77. باراك، في الوقت المناسب، 5، 7-8، 236-250.

78. "رواية الصعيدي" 382. وفي موضع آخر يقول الصعيدي مقلوبة للمقلوبة ("رواية الصعيدي" 188).

79. فهمي، المصريون العاديون، 171.

80. فهمي، المصريون العاديون، 8.

81. فهمي، المصريون العاديون، 9.

82. ""رواية الصعيدي"" ١٩٦.

83. يُعدّ المحتال المهرج نمطًا شائعًا في المسرح العربي ورواية القصص. وتُجسّد شخصيات شعبية معروفة مثل جحا، وشخصيات مسرحية مثل كشكش بك الذي جسّده نجيب الريحاني، شخصية المحتال المهرج المزدوجة. انظر، على سبيل المثال، كتاب سلمى خضراء جيوسي (محررة)، حكايات جحا: فكاهة شعبية عربية كلاسيكية (نورثهامبتون، ماساتشوستس: مجموعة إنترلينك للنشر، 2007).

84. "روايات الساعدي"، 192، 394. يتصرف الساعدي كما لو أنه لا يعرف الرياضيات ولكنه يخفض الأرقام.

85. سكوت، الهيمنة والفنون، 162-163.

86. ""رواية الصعيدي"" ٣٨٦.

87. "رواية الصعيدي" ١٧٤-١٧٦، ٣٨١.

88. انظر ليلى أبو لغد، المشاعر المحجبة (بيركلي: مطبعة جامعة شيكاغو، 1986)، 46-47، 72، 115-116.

89. ""رواية الصعيدي"" ٣٨٢.

90. "رواية الصعيدي" ١٨٤.

91. "رواية الصعيدي" ١٨٤.

92. جاسبر، قوة التمثيل، 3.

93. «روايات الساعدي»، ١٩٦-١٩٨. يعتبر الزعبوت ثمينًا لأنه يحمل كمية كبيرة من القمل. كانت فكرة أن الزعبوت موبوء بالقمل شائعة في مصر آنذاك؛ ومن غير الواضح ما إذا كانت تستند إلى حقيقة أم خيال.

94. "رواية الصعيدي" في وويديتش ولاندو، مسرح الشعب العربي، 200.

95. سيزر، الوصمات، 197.

96. أدت دراسة سيزر للدراما الخاصة على المسرح التاميلي إلى نفس النتيجة: "تعيد كوميديا المهرج ببراعة تمثيل التقاليد نفسها ... التي يبدو أن سرد مثل هذه النكات علنًا يتجاوزها." سيزر، الوصمات، 177.

97. فهمي، المصريون العاديون، 130.

98. "رواية الصعيدي" 386 ، 388.

99. "رواية الصعيدي" ١٨٢.

100. وويديتش ولاندو، مسرح الشعب العربي، 28-30.

101. وويديتش ولاندو، مسرح الشعب العربي، 33.

102. م.م. باختين، الخيال الحواري: أربع مقالات، تحرير مايكل هولكويست وترجمة كاريل إيمرسون ومايكل هولكويست، سلسلة الدراسات السلافية لجامعة تكساس (الكتاب 1)، طبعة منقحة (أوستن: مطبعة جامعة تكساس، 1983).

103. الكسار، علي الكسار، 7؛ أبو سيف، «مسرح نجيب الريحاني»، ١٧.

104. من عناوين مونولوجاته: تدليل أبناء الفلاحين، وتدليل أبناء الضوات، والهاتف. فريدريك لاغرانج، "المثلية الجنسية عند الرجال في الأدب العربي الحديث"، في كتاب "الذكورة المتخيلة: الهوية الذكورية والثقافة في الشرق الأوسط الحديث"، تحرير مي غصوب وإيما سنكلير-ويب (لندن: دار ساقي للنشر، 2000)، ص 169-198. يشير لاغرانج إلى أن بعض التسجيلات تتناول شخصيات مثلية، وهو ما يعزوه إلى انفتاح سابق على مناقشة المثلية الجنسية في مسرح الكراغوز وعروض الفودفيل المبكرة.

105. فهمي، "رأسمالية الإعلام"، ص ٨٣-١٠٣.

الفصل الرابع

1. أبيض، جرج أبيض، 152-153.

2. كان هارون الرشيد خامس خلفاء الدولة العباسية، وقد حكم في أوج قوة الدولة وازدهارها. وكانت حياته وبلاطه موضوعًا للعديد من القصص، أبرزها ألف ليلة وليلة. وكانت مسرحية عطيل واحدة من بين العديد من مسرحيات شكسبير العربية التي لاقت رواجًا كبيرًا في مصر في مطلع القرن العشرين. وقد قدمت فرق جرج أبيض، وسلامة حجازي، وسليمان القرداحي، ورمسيس المسرحية عروضًا عديدة لها. للمزيد عن شكسبير في مصر، انظر: رمسيس عوض، شكسبير في مصر (القاهرة: دار الهلال، ١٩٩٢)؛ ومارغريت ليتفين، رحلة هاملت العربية: أمير شكسبير وشبح ناصر (برينستون: مطبعة جامعة برينستون، ٢٠١١).

3. الكسار، علي الكسار، 27-28.

4. كانت هذه المفاهيم السياسية، إلى جانب "الحقوق"، من المطالب المتكررة خلال فترة الدراسة. انظر، على سبيل المثال، رسالة سعد زغلول إلى وزير الداخلية.

وزارة الداخلية ورئيس مجلس الوزراء، 23 نوفمبر 1918، FO 141/810/1 (BNA، لندن، إنجلترا)؛ تعميم، "حرية في بلدنا - كرم لضيوفنا"، 28 نوفمبر 1918، BNA) FO 141/810/1، لندن، إنجلترا)؛ تقرير، تي دبليو راسل إلى وزارة الداخلية، "مظاهرة بمناسبة الاحتفال بيوم وفاة مصطفى كامل"، 13 فبراير 1919، BNA) FO 141/810/1، لندن، إنجلترا).

5. انضمّ فنانون ذكور أيضاً إلى احتجاجات عام 1919. فعلى سبيل المثال، قاد الممثل جورج أبيض مظاهرة حاشدة ضمت ممثلين وكتاب مسرحيين وملحنين. (أبيض، جورج أبيض، 152-153).

6. أحمد، المرأة والجنس، 173-174.

7. أتجنب استخدام مصطلحي "النسوية" و"النسوية" في هذا الفصل لعدة أسباب. أولًا، خلال معظم الفترة قيد الدراسة، أشارت المصلحات إلى أنفسهن كمشاركات في حركة "نسائية" بدلًا من حركة "نسوية". ولم يكتسب مصطلح "نسائية" معنى "النسوية" إلا في عشرينيات القرن العشرين، على الرغم من أن ارتباطه التاريخي بالناشطات الغربيات جعل المصلحات المصريات حذرات من تبني هذا المعنى الإضافي. علاوة على ذلك، فإن تنوع وجهات نظر النساء المصريات حول أفضل السبل للدفاع عن حقوق المرأة يجعل من الصعب تصنيف جميع المصلحات تحت مسمى "النسوية". للاطلاع على مناقشات معمقة حول هذا الموضوع في السياق المصري، يُرجى مراجعة كتاب بيث بارون، "صحوة المرأة في مصر" (نيو هيفن، كونيتيكت: مطبعة جامعة ييل، 1994)، الصفحات 6-7. وللحصول على منظور عالمي، يُرجى مراجعة كتاب بوني ج. سميث، "مقدمة"، في كتاب "النسويات العالمية منذ عام 1945"، تحرير [اسم المحرر]. بوني جي. سميث (لندن: روتليدج، 2000)، 1-10.

8. راسل، خلق المرأة المصرية الجديدة.

9. لورا بير، المرأة الثورية: النسوية والحداثة والدولة في مصر ناصر (ستانفورد: مطبعة جامعة ستانفورد، 2011)، 28.

10. بير، الأنوثة الثورية، 28.

11. أفسانة نجم آبادي، "جنس الحداثة: تأملات من التأريخ الإيراني"، في تاريخ الشرق الأوسط الحديث، اتجاهات جديدة، تحرير. إسرائيل غيرشوني، هاكان إرديم، وأورسولا ووكوك (بولدر: دار نشر لين رينر، 200)، 77.

12. انظر، على سبيل المثال، بدران، النسويات والإسلام والأمة؛ سلمى بوتمان، إخضاع المواطنة للجنس (نيويورك: مطبعة جامعة كولومبيا، 1999).

13. وينطبق هذا أيضًا على الأفنديات اللواتي رأين في ضبطهن لشهواتهن الجنسية ما يجعلهن متفوقات على كل من النخبة "المنحلة والسطحية" و"الحثالة" في أسفل السلم الاجتماعي. (إرنست ك. برامستيد، الأرستقراطية والطبقات الوسطى في الأدب الألماني: الأنماط الاجتماعية في الأدب الألماني، 1830-1900 (شيكاغو ولندن: فينيكس بوكس، 1964)، 34-35). وقد برزت فئة الاحترام بشكل كبير، لا سيما في تنظيم الحياة الجنسية للمرأة، وهو توسع في مراقبة الحياة الجنسية للمرأة التي تم ترسيخها مؤسسيًا في العصر الخديوي السابق (كوزما، مراقبة المرأة المصرية).

14. روبرت تيغنور، "الثورة المصرية عام 1919: اتجاهات جديدة في الاقتصاد المصري"، في كتاب الاقتصاد في الشرق الأوسط، تحرير إيلي كيدوري (لندن: فرانك كاس وشركاه، 1976)، 47-51.

15. رمسيس عوض، اتجاهات سياسية في المسرح قبلة ثورة 1919 (القاهرة: الهيئة المصرية العام للكتاب، 1979)، 235.

16. بولارد، رعاية الأمة، 170-171؛ محمود ي. زايد، نضال مصر من أجل الاستقلال (بيروت: خياطات، 1965)، 76.

17. رسالة من مديري مسرح عماد الدين إلى حسين باشا رشدي، رئيس الوزراء ووزير الداخلية، بتاريخ 10 أغسطس 1917؛ رسالة من رئيس الوزراء توثنهام،

القائم بأعمال وكيل وزارة الدولة للجنة الوقود لدى رئيس الوزراء، 19 أغسطس 1917، محفوظه 2/1، المجموعة الأشغال، مجلس الوزراء (DWQ، القاهرة، مصر).

18. عوض، التاريخ السري، 117.

19. تيغنور، الدولة، المؤسسة الخاصة، 43.

20. في إحدى المرات، تذكر موسى كيف "احتُجز ثلاثة من الرجال الذين يعملون في أرضنا أثناء حرثهم حقلاً". تمكن موسى من رشوة الضباط الذين احتجزوا الرجال لتأمين إطلاق سراحهم. (سلامة موسى، تعليم سلامة موسى [ليدن: إي جيه بريل، 1961]، 92).

21. بيرسيفال جورج إيلغود، مصر والجيش (لندن: مطبعة جامعة أكسفورد، همفري ميلفورد، 1924)، 318؛ بولارد، رعاية الأمة، 170؛ م. رفعت، صحوة مصر الحديثة (القاهرة: مطبعة بالم، 2005)، 209.

22. بيتر مانسفيلد، البريطانيون في مصر (نيويورك: هولت، راينهارت ووينستون، 1972)، 205؛ رفعت، الصحوة، 209.

23. رسالة من الجمعية المصرية في بريطانيا، ١٤ مايو ١٩١٩، FO 1/214/608 (الأرشيف الوطني البريطاني، لندن، إنجلترا). مع نهاية الحرب، أدى النقص الحاد في الإمدادات الغذائية إلى سوء تغذية مرتبط بالحرب في جميع أنحاء الريف المصري، وزيادة في معدل الوفيات. (ماريو رويز، "الشرطة الإمبراطورية في مصر زمن الحرب" [ورقة بحثية قُدِّمت إلى مركز روتجرز للتحليل التاريخي، نيو برونزويك، نيوجيرسي، ١٦ أكتوبر ٢٠٠٧]، ١٦).

24. في أكثر من مناسبة، رُدد اسم ويلسون في احتجاجات مناهضة لبريطانيا في مصر. وردد الحضور الذين استمعوا إلى خطاب زغلول في 15 يناير 1919 هتافات "تحيا أمريكا، يحيا الرئيس ويلسون، تحيا مصر، تحيا الاستقلال" ردًا على الخطاب. (تقرير بعنوان "حفل شاي حمد باشا الباسل"، 16 يناير 1919، FO 1/810/141 (BNA، لندن، إنجلترا)).

25. انظر، على سبيل المثال، ماريوس ديب، السياسة الحزبية في مصر: حزب الوفد ومنافسيه، 1919-1939 (لندن: مطبعة إيثاكا، 1979).

26. فاطمة اليوسف، ذكريات (القاهرة: كتاب روز اليوسف، 1953)، 53-55. وهي معروفة أكثر باسم روز اليوسف.

27. اليوسف، ذكريات، 54.

28. صدر العدد الأول من مجلتها، روز اليوسف، في أكتوبر 1925.

29. للمزيد حول العلاقات الاجتماعية المصرية في عام 1919، انظر "العلاقات الاجتماعية في مصر"، الفصل 10 (أبريل 1933): 36-37.

30. بينين ولوكمان، العمال، 23؛ بارون، صحوة المرأة، 16.

31. حسين فوزي، سندباد في رحال الحياة (القاهرة: سلسلة دار المعارف اقرأ، ١٩٦٨)، ٢٧.

32. أحمد، المرأة والجنس، 172.

33. بدران، النسويات والإسلام والأمة، 51، 56؛ بارون، صحوة المرأة، 121، 142.

34. أحمد، المرأة والجنس، 173.

35. أحمد، المرأة والجنس، 172؛ بارون، صحوة المرأة، 121.

36. بدران، النسويات، الإسلام، والأمة، 81.

37. أحمد، المرأة والجندر، 173؛ بدران، النسويات والإسلام والأمة، 81؛ الشعراوي، سنوات الحريم، 112-115، 118. استمر عملهن حتى بعد الاستقلال. بين عامي 1923 و1931، تناولت التشريعات زواج الأطفال وتعدد الزوجات وإساءة معاملة الأزواج في قضايا الطلاق. ومع ذلك، كانت مشاركة المرأة في الحياة السياسية محدودة لعدة أسباب. أولها، فشل النساء في الحصول على حق التصويت في مصر المستقلة حديثًا، حيث كان الدستور يسمح فقط للذكور بالاقتراع.

من جانب آخر، انصبّ تركيز معظم المصلحات على الارتقاء بمكانة المرأة داخل الأسرة بدلاً من خارجها، إلى جانب معالجة المشكلات الاجتماعية كالفقر والدعارة. [انظر، على سبيل المثال، بدران، النسويات والإسلام والأمة؛ بوتمان، تأنيث المواطنة، 25، 28].

38. ماري لويز روبرتس، أعمال تخريبية: المرأة الجديدة في فرنسا في نهاية القرن (شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، 2002).

39. بدران، النسويات والإسلام والأمة، 63؛ بارون، مصر كامرأة؛ بيث بارون، صحوة المرأة في مصر: الثقافة والمجتمع والصحافة (نيو هيفن، كونيتيكت: مطبعة جامعة ييل، 1994)، 159؛ بوث، لعل أمثالها يتضاعفون، 109-170؛ راسل، خلق المرأة المصرية الجديدة، 3.

40. جعل المصلحون والقوميون الغربيون من المرأة رمزًا للأمة الأخلاقية، كما فعل المصريون القدماء. لمزيد من المعلومات حول المرأة الغربية وعلاقتها بالإمبراطورية والأمة، انظر، على سبيل المثال، آنا دافين، "الإمبريالية والأمومة"، ورشة التاريخ 5 (1978): 9-65؛ آن ستولر، "المعرفة الجسدية والسلطة الإمبراطورية: النوع الاجتماعي والعرق والأخلاق في آسيا الاستعمارية"، في كتاب النوع الاجتماعي على مفترق طرق المعرفة: الأنثروبولوجيا النسوية في عصر ما بعد الحداثة، تحرير ميكايلا دي ليناردو (بيركلي ولوس أنجلوس: مطبعة جامعة كاليفورنيا، 1991)، 51-101.

41. نبوية موسى، تاريخي بقالمي (القاهرة: ملتقى المرأة والذخيرة، 1999)، 93–98. في الأربعينيات والخمسينيات من القرن الماضي، ركزت نساء مثل درية شفيق وإنجي أفلاطون على نطاق أوسع من القضايا التي تجاوزت الأمومة. وشمل ذلك معالجة مسائل حقوق الإنسان ومناهضة الاستبداد واحتضان النسوية القومية التقدمية الماركسية. انظر سينثيا نيلسون، دوريا شفيق النسوية المصرية: امرأة منفصلة (جينسفيل: مطبعة جامعة فلوريدا، 1996)؛ و منى طاهر، "حياة إنجي أفلاطون، فنان ومتمرد"، ahramonline، 18 سبتمبر 2011، —english.ahram.org.eg/NewsContent/5/25/21577/Arts -a-and-artist-an-Aflatoun,-Inji-of-life-Art/The-ture/Visual Cul .aspx.-rebel

42. شاكري، "الأمهات المتعلمات"، 137. يتناول كينيث كونو التحول من تعدد الزوجات إلى الأسرة النووية في مصر في هذا الوقت في كتاب تحديث الزواج: الأسرة والأيديولوجيا والقانون في مصر في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين (سيراكيوز: مطبعة جامعة سيراكيوز، 2015)، 19-44.

43. بير، الأنوثة الثورية، 33.

44. شاكري، "الأمهات المتعلمات"، 143-148.

45. ميرفت حاتم، "مآزق الخطاب القومي حول المواطنة في مصر"، في النوع الاجتماعي والمواطنة في الشرق الأوسط، تحرير سعاد جوزيف (سيراكيوز: مطبعة جامعة سيراكيوز، 2000)، 33-57.

46. سكاكري، "الأمهات المتعلمات"، 128.

47. شاكري، "الأمهات المتعلمات"، 137-138، 141.

48. بارون، صحوة المرأة، 166. في عام 1919، افتُتحت جمعية المرأة الجديدة في منطقة المنيرة بالقاهرة لتدريب الفتيات الفقيرات على الحرف اليدوية. وإلى جانب تعليمهن مهارات العمل، تعلمت الفتيات القراءة والكتابة وإرشادات النظافة الشخصية السليمة. بدران، النسويات والإسلام والأمة، 51. كانت هدى شعراوي من المتبرعات والرئيسة الفخرية للمنظمة.

49. حنان خلوسي، للأفضل وللأسوأ: أزمة الزواج التي صنعت مصر الحديثة (ستانفورد: مطبعة جامعة ستانفورد، 2010)، 100.

50. هدى شعراوي، مذكّرات رائدة العربية الحديثة (القاهرة: دار الهلال، 1981)، ص 322.

51. ميرفت حاتم، "ثورة 1919 والتكوينات القومية لـ

"حياة وأعمال الكاتبات الرائدات"، في إعادة تصور مصر: 1919-1952، تحرير آرثر جولدشميت، وآمي جيه جونسون، وباراك أ. سالموني (القاهرة: مطبعة الجامعة الأمريكية بالقاهرة، 1998)، 398-423.

52. سايزة النبراوي، "نجمة السماء المصرية الجديدة"، المصرية، سبتمبر 1928، 7، rpt. بدران، النسويون والإسلام والأمة، 191.

53. "احتجاب الخطيبة"، الهلال، 1898، 418، نقلاً عن خلوسي، للأفضل وللأسوأ، 58.

54. إبراهيم علي سالم، "مشكلة الزواج"، الأهرام 57، رقم 16730 (7 يوليو 1931): 10، نقلاً عن خلوسي، في السراء والضراء، 58-59. لمزيد من المعلومات حول "أزمة الزواج" التي تشير إليها هذه المقالة، انظر خلوسي، في السراء والضراء.

55. فان نيوكيرك، "تجارة مثل أي تجارة أخرى"، ص293.

56. *دنيات الفن*9 مارس 1948، 19.

57. فيرجينيا دانييلسون، "الفنانون ورواد الأعمال: المغنيات في القاهرة خلال عشرينيات القرن العشرين"، في كتاب المرأة في تاريخ الشرق الأوسط: تحول الحدود في الجنس والنوع الاجتماعي، تحرير نيكي ر. كيدي وبيث بارون (نيو هافن، كونيتيكت: مطبعة جامعة ييل، 1991)، 292-309.

58. دانييلسون، "الفنانون ورجال الأعمال"، 294.

59. دانييلسون، "الفنانون ورجال الأعمال"، 295.

60. علي جهاد راسي، "التغيير الموسيقي والتسجيل التجاري في مصر، 1904-1932" (أطروحة دكتوراه، جامعة إلينوي، أوربانا-شامبين، 1977).

61. دانييلسون، "الفنانون ورجال الأعمال"، 295.

62. باراكا، الطبقة العليا المصرية، 122-124.

63. ميتشل، نساء مصر، 3.

64. فان نيوكيرك، "تجارة مثل أي تجارة أخرى"، 44-45.

65. ميتشل، نساء مصر، 4-5.

66. ميتشل، نساء مصر، 4-5.

67. إسماعيل، مسيرة المسرح، ٣٣٠.

68. شاكري، "الأمهات المتعلمات"، 127.

69. بولارد، رعاية الأمة.

70. تختلف الروايات حول سنة ميلاد المهدية.

71. *المسرة*، 30 مايو 1927، ص. سيد علي إسماعيل، مسيرة المسرح في

مصر 1900–1935 (القاهرة: الهيئة المصرية العام للكتاب، 2003)، 307؛ دانيلسون، "الفنانون ورجال الأعمال"، 296.

72. *المسرة*، 27 مايو 1927، 308.

73. *المسرة*، 27 مايو 1927، ص. إسماعيل، مسيرة المسرح، 308.

74. "منيرة المهدية بالحديث الضائع القديم – سلطانة الطرب"، يوتيوب، تم تحميله في 5 آذار/مارس

2011،0www.youtube.com/watch?v=aIMyIaL2NuM&p=EE9C763 F40A2404.

75. تم بيع عروض الساعة 9 مساءً بحلول الساعة 7 مساءً في شباك التذاكر. رتيبة الحفني، السلطانة منيرة المهدية والغنى في مصر قبلها وفي زمانها (القاهرة: دار الشروق، 1968)، 90–91.

76. *الأفكار*، 11 تشرين الثاني (نوفمبر) 1915، أعيد نشره في إسماعيل، مسيرة المسرح، ص310.

77. دانييلسون، "الفنانون ورجال الأعمال"، 297.

78. *الأفكار*١٦ يونيو ١٩١٨، العدد ٢؛ ٢ أغسطس ١٩١٨؛ ٣ أكتوبر ١٩١٨، العدد ٢، طبعة مجلة المسرح المصري: ١٩١٧-١٩١٨، ٢٤٧، ٢٥٥، ٢٨٥.

باستثناء دار الأوبرا، كان من غير المألوف للنساء في أوائل القرن العشرين حضور العروض خارج المنزل. وقد غيّرت بديعة المصابيحي هذا الواقع من خلال إطلاقها عروضًا مسائية خاصة بالنساء فقط.

79. *الأفكار*، 11 نوفمبر 1915، ص. إسماعيل، مسيرة المسرح، ٣١٠.

80. *الزهر*، يوليو 1911، كما ورد في فهمي، "نشر القومية المصرية"، 211.

81. *المسرة*٢٧ مايو ١٩٢٧، نُقل عن إسماعيل، مسيرات المسرح، ٣٠٧. في مقابلة، صرّحت مهدية بأن فرقتها قد تجني ما بين ٦٠٠ و١٠٠٠ جنيه إسترليني في الليلة الواحدة مقابل عرض في دار التمثيل العربي ("منيرة المهدية"). وذكر إعلان في صحيفة المقطم بتاريخ ٢٠ أغسطس ١٩١٨ أسعار تذاكر عروض مهدية على النحو التالي: 60 قرشًا للمقعد الداخلي، 40 قرشًا للمقاعد الخارجية، 10 قرشًا للمقاعد الخاصة، و5 قرشًا للمقاعد العادية. وأشارت إعلانات أخرى في العام نفسه إلى أن سعر الدخول العام لعروضها هو 5 قرشًا. (الأفكار، ٢ أغسطس ١٩١٨). 3 أكتوبر 1918، أعيد نشره في إسماعيل، مسيرة المسرح، 255، 264، 285.

82. انظر مثلا جريدة الأخبار، 25 تشرين الثاني (نوفمبر) 1916؛ الأخبار، ١٧ كانون الأول (ديسمبر) ١٩١٦؛ مصر، 20 يناير 1917؛ "مسيرة المسرح" 317-318؛ المقطم، 12 سبتمبر 1919، ص. إسماعيل، مسيرة المسرح، 317، 318، 331.

83. انظر البصير، ١٣ يناير ١٩١٦؛ البصير، 14 يناير 1916؛ البصير، 15 يناير 1916؛ الأخبار، ١٨ يناير ١٩١٧، ص. المسرح المصري: 1916 (القاهرة: استوديو 3ب، 2000)، 24، 26، 32.

84. تشمل المسرحيات المقتبسة: شاطرون لألفريد دوكوينز، معرب لعباس حافظ؛ قرية؛ عايدة، بتعديل سليم النقاش؛ كارمن، لبيزيه، إخراج فرح أنطون؛ التايلانديون، من تأليف ماسانيت، مقتبس من فرح أنطون؛ إدنا، أوبرا إيطالية؛ و تيليماك. ومن المسرحيات الأصلية: صلاح الدين الأيوبي، لفرح أنطون؛ علي نور الدين؛ كلام في سرك، للشيخ محمد يونس القاضي؛ "كلها يمين" ليوسف القاضي؛ التلتة تابيتا، ليوسف القاضي؛ وأنتوني وكليوباترا.

85. *المنبر*، 5 يناير 1916 و13 يناير 1916، ص. إسماعيل، مسيرة المسرح، ٣١٠.

86. فعلى سبيل المثال، تفاخر إعلان مسرحية "روزينا" بأنها تضم أغاني أكثر من أوبرا "كارمن" و"تايس". (المقطع، 31 يوليو 1918، طبعة ثانية من "المسرح المصري: 1917-1918" (القاهرة: استوديو B3، 2001)، ص 253-254؛ الأفكار، 19 ديسمبر 1918، طبعة ثانية من "المسرح المصري: 1917-1918"، ص 305).

87. انظر، على سبيل المثال، الأخبار، 14 تشرين الثاني (نوفمبر) 1917؛ الأفكار 18 ديسمبر 1917، 16 يونيو 1917، 12، 13 سبتمبر 1917؛ الأهرام، 1 يونيو 1918؛ البصير، 22 سبتمبر 1917؛ مصر، 18 أبريل 1918، 1، 7، 9 مايو 1918؛ 13 يونيو 1918؛ المقطم، ٢٥ يوليو ١٩١٨، ص. إسماعيل، مسيرة المسرح، ٣٢٨.

88. *المنبر*، 1 فبراير 1916؛ المقطم، 21 نوفمبر 1917؛ الأهرام، 1 يونيو 1918؛ مصر، 30 يوليو 1918؛ المقطم، 12 سبتمبر 1919؛ مصر، 11 سبتمبر 1919، ص. إسماعيل، مسيرة المسرح، 311، 327-328، 331.

89. كانت قدرة المغني على إثارة شعور الطرب، أو الانجذاب الروحي، لدى الجمهور دليلاً على أصالة الفنان وموهبته. (الحفني، السلطانة، ص 83). أُنتج فيلم عن المهدية، من إخراج حسن الإمام عام 1979، بعنوان "سلطنة الطرب". للمزيد حول الطرب، انظر: علي جهاد راسي، صناعة الموسيقى في العالم العربي: ثقافة الطرب وفنونه (كامبريدج، المملكة المتحدة: مطبعة جامعة كامبريدج، 2004).

90. دانييلسون، "الفنانون ورجال الأعمال"، 296.

91. إسماعيل، مسيرات المسرح، 324. كان جبر يُعتبر المدير المالي للفرقة، وقد استأجر مسرح دار التمثيل العربي باسمه لفرقة مهدية. لم يكن هذا الأمر غريبًا، إذ كان لدى معظم الفنانات حتى ذلك الحين أزواج أو متبرعين من الرجال يدعمون مساعيهن. على سبيل المثال، قدمت الراقصة والمغنية توحيدة عروضها في نادي ألف ليلة وليلة، الذي افتتحه لها زوجها، وهو مصري يوناني. بعد وفاته، أدارته بمفردها. اعتمدت المغنية الشهيرة بديعة مصابني في البداية على عشاقها الأثرياء لدعم مسيرتها الفنية. تغير هذا الوضع في منتصف عشرينيات القرن الماضي عندما استخدمت الأموال التي جمعتها لافتتاح ما

سيصبح قاعة الموسيقى، قاعة البديع، معلماً بارزاً. انظر دانييلسون، "الفنانون ورواد الأعمال"، 295؛ فان نيوكيرك، "تجارة كأي تجارة أخرى"، 46.

92. *الأخبار* في 8 أغسطس 1915، 10 أغسطس 1915؛ أشارت مقالة في البصير إلى أن أي جمعية خيرية مهتمة بالتواصل مع المهدية يجب أن تفعل ذلك "عبر منزل زوجها، محمود جبر، الفيلا رقم 108 في مصر الجديدة". 15 يناير 1916، أعيد طبعه في إسماعيل، مسيرات المسرة، 311.

93. في السنوات اللاحقة، تزوجت مهدية وطلقت أربعة رجال آخرين على الأقل. (دانييلسون، "الفنانون ورواد الأعمال"، ص 301).

94. وكما توضح فرجينيا دانيلسون، فإن بعض العلاقات الأكثر أهمية بين المرشد والمؤدية هي: عزيز عيد ومنيرة المهدية، وروز اليوسف، وفاطمة رشدي؛ سلامة حجازي إلى المهدية؛ الملحن داود حسني للمغنيتين فاطمة سري وأسمهان. دانيلسون، "الفنانون ورجال الأعمال"، 307-308.

95. انظر مثلاً فاطمة رشدي، الحب والفن (القاهرة: سعدي وشندي، ١٩٦١)، ٢٦–٢٩.

96. ارمبروست، الثقافة الجماهيرية، 199-200.

97. كانت الصالة، أو "القاعة"، مكانًا للترفيه يُقدّم فيه الطعام والشراب، ويُقدّم فيه الموسيقيون والمغنون والراقصون وعروض فنية متنوعة. وكانت تُسمى أيضًا "نوادي" أو "كازينوهات". (الراديو، العدد 31، 23 أكتوبر 1931).

98. دانييلسون، "الفنانون ورجال الأعمال"، 296.

99. *المصور*، رقم 233 (1929)، 29.

100. علي جهاد راسي، "الموسيقى العربية وتأثيرات التسجيل التجاري"، عالم الموسيقى 20:1 (1978): 47-55.

101. فريدريك لاغرانج، "النساء في مجال الغناء، النساء في الأغاني"، بوصلة التاريخ 7:1 (2009)، 247.

102. لاغرانج، "النساء في مجال الغناء"، 235.

103. لاغرانج، "النساء في مجال الغناء"، 235.

104. لاغرانج، "النساء في مجال الغناء"، 233-246.

105. *قبادان، قبادان*(Baidaphon B 085467/68).

106. لاغرانج، "النساء في مجال الغناء"، 12.

107. *الأفكار*، 1 أبريل 1917. في عام 1927، كانت تكسب أربعين جنيهاً لكل سجل تم ملؤه. (روز اليوسف، 12 مايو 1927، 12.)

108. دانييلسون، "الفنانون ورجال الأعمال"، 297؛ روز اليوسف، 15 فبراير 1926، 9؛ روز اليوسف، 29 سبتمبر 1926، 11.

109. *روز اليوسف*، 24 نوفمبر 1926، 9.

110. أشارت مقالة في صحيفة روز اليوسف إلى أنها سجلت رقماً قياسياً بزواجها وطلاقها ثماني عشرة مرة. روز اليوسف، العدد ١٨٥، ٣٠ أغسطس ١٩٣٠.

111. انظر، على سبيل المثال، المسرة، 4 يوليو 1927، 10.

112. وشملت هذه الكتب روز اليوسف، والستار، والمسرة، والفنون.

113. ميتشل، نساء مصر، 9.

114. *روز اليوسف*، 19 مايو 1926، 7؛ 2 يونيو 1926، 14.

115. *روز اليوسف*، 9 يونيو 1926، 11؛ 16 يونيو 1926، 13.

116. انظر مثلاً "آلات الريحاني"، روز اليوسف، 15 شباط (فبراير) 1926، ص 9؛ "جوك الكواكب في بيوت النجوم"، الكواكب، ١٣ يونيو ١٩٣٢، ٨؛ "محمد شعراوي وفاطمة سري"، روز اليوسف، ٢٤ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٢٦، ص٩.

117. جورج موس، "القومية والاحترام"، مجلة التاريخ المعاصر 17:2 (أبريل 1982): 227.

118. بولارد، رعاية الأمة، 87-94؛ جوليا كلانسي سميث، "المرأة العربية:

"المرأة والجنسانية في الإمبراطورية الفرنسية في شمال إفريقيا"، في كتاب المرأة والأسرة وقوانين الطلاق في التاريخ الإسلامي، تحرير أميرة الأزهري سنبل (نيويورك: مطبعة جامعة سيراكيوز، 1996)، 52-63.

119. إسماعيل، مسيرة المسرح، 333-335.

120. بولارد، رعاية الأمة، 2.

121. *المقطم*، 27 أبريل 1916؛ مصر، 20 ديسمبر 1916؛ الأخبار، 5 يناير 1917، 13 أغسطس 1917؛ الأفكار، ١٦، ١٨ أبريل ١٩١٨، ص. إسماعيل، مسيرة المسرح، 315، 321، 327.

122. *البصير*، 15 يناير 1916، ص. إسماعيل، مسيرة المسرح، ٣١١.

123. *البصير*، 15 يناير 1916، ص. إسماعيل، مسيرة المسرح، ٣١١.

124. دانييلسون، "الفنانون ورجال الأعمال"، 303.

125. الحفني، السلطانة، 90؛ إسماعيل، مسيرات المسرح، 335؛ روز اليوسف، رقم 498، 30-31. في مقابلة، أشارت مهدية إلى أن سعد زغلول كان يتردد على مسرحها باستمرار، "لمشاهدة هذه المسرحيات التي كنت أكافح فيها مع اللغة الإنجليزية". إسماعيل، مسيرات المسرح، 335.

126. *المسرة*، لا. 27، 24 مارس 1927، 23؛ روز اليوسف، لا. 83، 9 يونيو 1927، 1؛ روز اليوسف، لا. 48، 29 سبتمبر 1926، 15؛ روز اليوسف، لا. 176، 10 يونيو 1930، 24.

127. للمزيد حول هذا الموضوع، انظر: بارون، صحوة المرأة؛ إلين إل. فليشمان، الأمة ونسائها "الجديدات": الحركة النسائية الفلسطينية، 1920-1948 (بيركلي: مطبعة جامعة كاليفورنيا، 2003)؛ راسل، خلق المرأة المصرية الجديدة؛ إليزابيث طومسون، المواطنون الاستعماريون: الحقوق الجمهورية، والامتياز الأبوي، والجندر في سوريا ولبنان الفرنسية (نيويورك: مطبعة جامعة كولومبيا، 1999).

128. أوسال مجري، "المرأة في السينما الصامتة المصرية: رائدات عشرينيات القرن العشرين"، ورقة غير منشورة قدمت في مؤتمر المرأة والشاشة الصامتة السادس، جامعة بولونيا، 2010.

129. مجري، "المرأة في السينما الصامتة المصرية".

130. نيجار عزيمي، "حياة أعيد بناؤها: إرث موسيقي مفقود يجد صوته في القاهرة"، بيدون العدد 2 (خريف 2002)، bidoun.org/articles/a-life-reconstructed.

131. *روز اليوسف*، 2 مايو 1926، 12.

132. للمزيد عن أم كلثوم، انظر فيرجينيا دانييلسون، صوت مصر: أم كلثوم، الأغنية العربية، والمجتمع المصري في القرن العشرين (شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، 1997)؛ ولورا لومان، أم كلثوم: الوكالة الفنية وتشكيل أسطورة عربية، 1967-2007 (ميدلتاون، كونيتيكت: مطبعة جامعة ويسليان، 2010).

133. لوهمان، أم كلثوم، 132.

خاتمة

1. جاسبر، قوة التمثيل، 30، 38.

2. عفاف لطفي السيد مرسوت، التجربة الليبرالية في مصر، 1922-1936 (كامبريدج، المملكة المتحدة: مطبعة جامعة كامبريدج، 1984).

3. انظر، على سبيل المثال، كتاب أرمبرست، الثقافة الجماهيرية.

4. سام برداويل، السريالية في مصر: الحداثة وجماعة الفن والحرية (لندن: آي بي توروس، 2017)، 39.

5. برداويل، السريالية، 47.

6. تشارلز شافيا، "الفن والحرية: السرياليون المصريون"، مجلة نيويورك ريفيو أوف بوكس (3 فبراير 2018)، www.nybooks.com/daily/2018/02/03/art-liberte-et-egypts

-
surrealists/?utm_medium=email&utm_campaign=NYR%20Cairo
Tina%20 20%
and%20Palestine&utm_content=NYR%20C0Brown%20Israel%2
airo%20Tina%20
Brown%20Israel%20and%20Palestine+CID_aeb3da0d3c5c21a4
.f97337795969e5&utm_source=Newsletter19

7. لم يدم وجود المجموعة طويلاً، لكن القيّمين سام باردايول وتيل فيلراث جمعا 130 عملاً فنياً و200 وثيقة أرشيفية لإقامة أول معرض شامل لمجموعة الفن والحرية. جال المعرض في باريس ومدريد ودوسلدورف وليفربول وستوكهولم بين أكتوبر 2016 ومارس 2018. للاطلاع على معلومات المعرض، يُرجى زيارة الموقع الإلكتروني التالي:www.artreoriented.com/content/2-
.liberte_fact_sheet.pdf_liberte/art_et-et-art-exhibitions/18

فهرس

المصادر الأرشيفية وغير المنشورة

مصر، دار الوثيق (الأرشيف الوطني المصري)، القاهرة، عصر إسماعيل

مجلس الوزارة

عبدون

مصر، دار الأوبرا ومكتبة الموسيقى، القاهرة

وثائق دار الأوبرا

بريطانيا العظمى، الأرشيف الوطني البريطاني، حدائق كيو

FO 5/331

FO 141/810/1

FO 464/141

FO 608/214/1

الدوريات

مصر

المقطم　*المصور*

المؤيد

مراجعة دو موند مسلمان روز

اليوسف

الستار

أبو الهول

الوطن

الأفكار

الأهرام

الأخبار

جريدة مصرية

المعيار المصري

الفنون الفصول

الهلال المسرح

المنبر

المصادر الإلكترونية

عزيمي، نيجار. "حياة مُعاد بناؤها: إرث موسيقي مفقود يجد صوته في القاهرة". بيدون 2 (خريف 2002). reconstructed-life-bidoun.org/articles/a.

The Fool Sings a Hero's Song: Shaaban Abdel “Grippo, James R.
”and the Video Clip Phenomenon. ,Rahim, Egyptian Shaʾabi
Transnational Broadcasting Studies 16
.www.tbsjournal.com/Grippo.html.(2006)
"منيرة المهدية بالحديث الضائع القديم - سلطانة الطرب". يوتيوب. تم الرفع في 5 آذار (مارس) 2011.-
F430www.youtube.com/watch?v=aIMyIaL2NuM&p=EE9C76
.A24040
بيترسون، جينيفر. "أخذ عينات من الفولكلور: إعادة نشر موسيقى الإنشاد الصوفية في موسيقى الرقص المصرية." الإعلام العربي والمجتمع 4 (شتاء 2008).www.arabmediasociety.com/?article=580.
شافية، تشارلز. "الفن والحرية: السرياليون المصريون". مجلة نيويورك ريفيو أوف بوكس. 3 فبراير 2018.www.nybooks.com/daily/2018/02/03/art-
egypts-liberte-et-السرياليون.
طاهر، مينا. "حياة إنجي أفلاطون، فنان ومتمرد". الأهرام أونلاين. 18 سبتمبر 2011.
—Arts/21577/25/english.ahram.org.eg/NewsContent/5
-a-and-artist-an-Aflatoun,-Inji-of-life-Art/The-Culture /Visual
.aspx.-rebel

المصادر المسجلة

قبادان، قبادان(Baidaphon B 085467/68)

المصادر المطبوعة

عبد علي، عرفة. القاهرة في عصر إسماعيل. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، 1998. عبود، مارون. "فرح أنطون". الكتاب 2 (نوفمبر 1947): 1742.
أبراهامسون، ريتا. "الدراسات الأفريقية والتحدي ما بعد الاستعماري". الشؤون الأفريقية 102 (2003): 189-210.
أبو لغود، جانيت. القاهرة: 1001 عام من انتصار المدينة. برينستون: مطبعة جامعة برينستون، 1971.
أبو لغد، ليلى. مشاعر محجبة. بيركلي: مطبعة جامعة كاليفورنيا، 1986.
أبو النجا، السعيد عطية. المصادر الفرنسية للمسرح المصري، 1870-1939. الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والنشر، 1972.

أبيض، سعاد. جرج أبيض: أيام لم يصل الستر. القاهرة: الهيئة المصرية لما للكتاب، 1991.
أداس، مايكل. الآلات كمقياس للبشر: العلم والتكنولوجيا وأيديولوجيات الهيمنة الغربية. إيثاكا: مطبعة جامعة كورنيل، 1989.
أحمد، ليلى. المرأة والجندر في الإسلام. نيو هيفن، كونيتيكت: مطبعة جامعة ييل، 1992.
الهلال، 1897-1997. المجلد الأول. القاهرة: دار الهلال، 1992.
الله يا إيزيس فتح. سلامة حجازي. القاهرة: دار الشروق، 2002.
AlSayyad, Nezar, Irene A. Bierman, and Nasr Rabbat, eds. .Making Cairo Medieval
أكسفورد، المملكة المتحدة: كتب ليكسينغتون، 2005.
أمين، دينا أ. ألفريد فرج والمسرح المصري: شعرية التنكر، مع أربع مسرحيات قصيرة ومونولوج. سيراكيوز: مطبعة جامعة سيراكيوز، 2008.
———. "المسرح المصري: إعادة بناء مساحات الأداء". مجلة الدراسات العربية 14:2 (خريف 2006): 78-106.

أنوس، نجوى. مسرح يعقوب سنوع. القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، 1984.
انطون، فرح. مصر الجديدة ومصر القديمة. القاهرة: مكتبة التعريف، ١٩١٣.
آرات، يسيم. إعادة التفكير في الإسلام والديمقراطية الليبرالية: النساء الإسلاميات في السياسة التركية.
ألباني: مطبعة جامعة ولاية نيويورك، 2005.
أرمبرست، والتر. الثقافة الجماهيرية والحداثة في مصر. كامبريدج، المملكة المتحدة: مطبعة جامعة كامبريدج، 1996.
عصفور، خالد. "تدجين المعرفة: القاهرة في مطلع القرن". مقرنصات ١٠: حولية الفن والعمارة الإسلامية. المجلد ١٠، مقالات تكريمًا لأوليغ غرابار. ليدن: إي جيه بريل (١٩٩٣): ١٢٥-١٣٧.
العشري، فتحي ال، ط. المسرح المصري . القاهرة: دار الزعيم للطبيعة الحديثة، 1998.
أسكيو، كيلي م. أداء الأمة: الموسيقى السواحلية والسياسة الثقافية في تنزانيا. شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، 2002.
عوض، رمسيس. التاريخ السري للمسرح قبل الثورة 1919. القاهرة: طباعة الكيلاني، 1972.
———. اتجاهات سياسية في المسرح قبلة الثورة 1919. القاهرة: الهيئة المصرية العام للكتاب، 1979.
———. شيكسبير في مصر. القاهرة: دار الهلال، 1992.
بدوي، م.م. الدراما العربية المبكرة. كامبريدج، المملكة المتحدة: مطبعة جامعة كامبريدج، 1988.
بدران، مارغوت. النسويات والإسلام والأمة: النوع الاجتماعي وتكوين مصر الحديثة. برينستون: مطبعة جامعة برينستون، 1995.
بايديكر، كارل، محرر. مصر: دليل المسافرين، الجزء الأول. مصر السفلى مع الفيوم وشبه جزيرة سيناء [مصر السفلى لبايديكر]. الطبعة الثانية. لايبزيـغ: كارل بايديكر، 1885.
باير، غابرييل. الفلاح وسكان البلدة في الشرق الأوسط. لندن: فرانك كاس، 1982.
باختين، ميخائيل. الخيال الحواري: أربع مقالات. حرره مايكل هولكويست وترجمه كاريل إيمرسون ومايكل هولكويست. سلسلة الدراسات السلافية لجامعة تكساس (الكتاب 1)، طبعة مُعاد طباعتها. أوستن: مطبعة جامعة تكساس، 1983.

———. رابليه وعالمه. ترجمة هيلين إيسولسكي. كامبريدج، ماساتشوستس: مطبعة معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا، 1965.

باراكا، ماجدة. الطبقة العليا المصرية بين الثورتين، 1919-1952. ريدينغ، المملكة المتحدة: مطبعة إيثاكا، 1998.

باربور، نيفيل. "المسرح العربي في مصر". نشرة مدرسة الدراسات الشرقية، جامعة لندن 8:1 (1935): 173-187.

باردنستين، كارول. الترجمة والتحويل في الأدب العربي الحديث: التأكيدات المحلية لمحمد عثمان جلال. فيسبادن: دار نشر أوتو هاراسوفيتز، 2005.

بارون، بيث. مصر كامرأة: القومية، النوع الاجتماعي، والسياسة. بيركلي: مطبعة جامعة كاليفورنيا، 2005.

———. "الأمهات والأخلاق والقومية في مصر قبل عام 1919". في كتاب أصول القومية العربية، تحرير رشيد خالدي وآخرون، 271-288. نيويورك: مطبعة جامعة كولومبيا، 1991.

———. صحوة المرأة في مصر: الثقافة والمجتمع والصحافة. نيو هيفن، كونيتيكت: مطبعة جامعة ييل، 1994.

بايلي، كاليفورنيا. ميلاد العالم الحديث، 1780-1914: الروابط والمقارنات العالمية. مالدن، ماساتشوستس: دار بلاكويل للنشر، 2004.

بينين، جويل، وزاكاري لوكمان. العمال على النيل: القومية، والشيوعية، والإسلام، والطبقة العاملة المصرية. برينستون: مطبعة جامعة برينستون، 1987.
بيرمان، مارشال. كل ما هو صلب يذوب في الهواء: تجربة الحداثة. نيويورك: سيمون وشوستر، 1982.
بهابها، هومي ك. موقع الثقافة. لندن: روتليدج، 1994.
بهاتيا، ناندي. أعمال السلطة، أعمال المقاومة: المسرح والسياسة في الهند الاستعمارية وما بعد الاستعمارية. آن أربور: مطبعة جامعة ميشيغان، 2004.
بير، لورا. الأنوثة الثورية: النسوية والحداثة والدولة في مصر ناصر. ستانفورد: مطبعة جامعة ستانفورد، 2011.
بلانشارد، جيرولد. مصر في عهد إسماعيل باشا. لندن: صموئيل تينسلي وشركاه، 1879.
بكتور، ميشيل. عايدة، 1871-1971. الإسكندرية: دفاتر الإسكندرية، 1972.
بوث، مارلين. لعلّ معجبيها يتضاعفون: السيرة الذاتية والسياسة الجندرية في مصر.
بيركلي: مطبعة جامعة كاليفورنيا، 2001.
بوتمان، سلمى. إنجاب المواطنة. نيويورك: مطبعة جامعة كولومبيا، 1999.
برامستيد، إرنست ك. الأرستقراطية والطبقات الوسطى في اللغة الألمانية: الأنماط الاجتماعية في الأدب الألماني، 1830-1900. شيكاغو ولندن: كتب فينيكس، 1964.
بريخت، بيرتولت. بريخت عن المسرح: تطور الجمالية. حرره وترجمه جون ويلت. لندن: ميثوين، 1964.
براون، كاثلين. الزوجات الصالحات، والنساء البغيضات، والآباء القلقون: النوع الاجتماعي والعرق والسلطة في فرجينيا الاستعمارية. تشابل هيل: مطبعة جامعة نورث كارولينا، 1996.
بوش، هانز، محرر. أوبرا "عايدة" لفيردي: تاريخ الأوبرا في الرسائل والوثائق. مينيابوليس: مطبعة جامعة مينيسوتا، 1978.
بوتشر، إديث لويزا فلوير. مصر كما عرفناها. لندن: ميلز آند بون، 1911.
بتلر، ألفريد. الحياة في البلاط في مصر. لندن: تشابمان وهول، سكريبنر وويلفورد، 1887.
باتلر، جوديث. اضطراب النوع الاجتماعي: النسوية وتقويض الهوية. لندن: روتليدج، 1990.

كايارد، مابل. حياة في مصر، 1876-1935. لندن: جي. ريتشاردز، 1935.
كايوس، روجر. الإنسان، اللعب، والألعاب. ترجمة هيلين إيسولسكي. كامبريدج، ماساتشوستس: مطبعة معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا، 1965.
كانادين، ديفيد. الزخرفة: كيف نظر البريطانيون إلى إمبراطوريتهم. أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد، 2001.
كارلسون، مارفن. الأداء: مقدمة نقدية. لندن: روتليدج، 2003.
———. أماكن الأداء: سيميائية العمارة المسرحية. إيثاكا ولندن: مطبعة جامعة كورنيل، 1989.
كارمونا، ميشيل. هوسمان: حياته وعصره، وتكوين باريس الحديثة. شيكاغو: إيفان آر. دي، 2002.
جيليك، زينب. الإمبراطورية، العمارة، والمدينة: اللقاءات الفرنسية العثمانية، 1830-1914. سياتل: مطبعة جامعة واشنطن، 2008.
———. إعادة تشكيل إسطنبول: صورة لمدينة عثمانية في القرن التاسع عشر. بيركلي: مطبعة جامعة كاليفورنيا، 1986.
تشالكرافت، جون. "سائقو سيارات الأجرة في القاهرة وإضراب عام 1907". في كتاب الإمبراطورية في المدينة: عواصم الأقاليم العربية في أواخر الإمبراطورية العثمانية، تحرير ينس هانسن، وتوماس فيليب، وستيفان ويبر، 173-198. بيروت: دار إرغون للنشر، 2002.
تشارمز، غابرييل. خمسة أشهر في القاهرة وفي مصر السفلى. لندن: ريتشارد بنتلي وأبناؤه، 1883.
تشينيل، إيلين. ذكريات أميرة مصرية كتبتها مربيتها الإنجليزية. لندن: ويليام بلاكوود وأولاده، 1893.

سيكسو، هيلين، وكاثرين كليمنت. المرأة المولودة حديثاً. ترجمة بيتسي وينغ. لندن: آي بي توروس، 1996.
كليندينين، إنجا. الفتوحات المتناقضة: المايا والإسبان في يوكاتان، 1517-1570. كامبريدج، المملكة المتحدة: مطبعة جامعة كامبريدج، 1987.
كلانسي-سميث، جوليا. "المرأة العربية: المرأة والجنسانية في الإمبراطورية الفرنسية في شمال أفريقيا". في كتاب المرأة والأسرة وقوانين الطلاق في التاريخ الإسلامي، تحرير أميرة الأزهري سنبل، 52-63. نيويورك: مطبعة جامعة سيراكيوز، 1996.
كليفلاند، ويليام ل. تاريخ الشرق الأوسط الحديث. بولدر: ويستفيو برس، 1994.
كول، خوان ر. الاستعمار والثورة في الشرق الأوسط: الأصول الاجتماعية والثقافية لحركة عرابي في مصر. القاهرة: دار نشر الجامعة الأمريكية بالقاهرة، 1999.
———. "النسوية والطبقة والإسلام في مصر مطلع القرن العشرين". المجلة الدولية لدراسات الشرق الأوسط 13 (1981): 387-407.
———. مصر نابليون: غزو الشرق الأوسط. نيويورك: بالغراف ماكميلان، 2007.
كولا، إليوت. الآثار المتضاربة: علم المصريات، الهوس بمصر القديمة، الحداثة المصرية. دورهام، كارولاينا الشمالية: مطبعة جامعة ديوك، 2007.
كوك، توماس. دليل كوك السياحي لمصر والنيل والصحراء. لندن: توماس كوك وابنه، 1876.
كوك، ميريام. سوريا المعارضة: إضفاء الطابع الرسمي على الفنون المعارضة. دورهام، كارولاينا الشمالية: مطبعة جامعة ديوك، 2007.
كونو، كينيث. تحديث الزواج: الأسرة، والأيديولوجيا، والقانون في مصر في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. سيراكيوز: مطبعة جامعة سيراكيوز، 2015.
دانييلسون، فيرجينيا. "الفنانات وسيدات الأعمال: المغنيات في القاهرة خلال عشرينيات القرن العشرين". في كتاب "المرأة في تاريخ الشرق الأوسط: تحولات في الحدود بين الجنس والنوع الاجتماعي"، تحرير نيكي ر. كيدي وبيث بارون، 292-309. نيو هيفن: مطبعة جامعة ييل، 1991.
———. صوت مصر: أم كلثوم، والأغنية العربية، والمجتمع المصري في القرن العشرين. شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، 2007.
دافين، آنا. "الإمبريالية والأمومة". ورشة التاريخ 5 (1978): 9-65.

دي سيرتو، ميشيل. ممارسة الحياة اليومية. ترجمة ستيفن ف. ريندال. بيركلي: مطبعة جامعة كاليفورنيا: 1984.

ديب، ماريوس. السياسة الحزبية في مصر: حزب الوفد ومنافسوه، 1919-1939. لندن: مطبعة إيثاكا، 1979.

دي كوسيل، صموئيل سيليغ. ذكريات رجل إنجليزي عن مصر، 1863-1888. لندن: جون لين، 1915.

دي ليون، إدوين. مصر في عهد خديويها. لندن: سامبسون لو، مارستون، سيرل، وريفينجتون، 1882.

دي كابوا، يوآف. حراس الماضي العربي: التاريخ وكتابة التاريخ في مصر في القرن العشرين. بيركلي: مطبعة جامعة كاليفورنيا، 2009.

إيرل كرومر. مصر الحديثة. نيويورك: ماكميلان، 1908.

إيبرز، جورج. أميرة مصرية. نيويورك: بيجلو، براون وشركاه، 1880.

مصر، وزارة المالية. تعداد سكان مصر الذي أُجري عام 1907. المجلد 1. القاهرة: دائرة الطباعة الوطنية، 1909.

———. تعداد سكان مصر الذي أُجري عام 1917. القاهرة: مطبعة حكومة القاهرة، 1920.

الفقي، مصطفى. الأقباط في السياسة المصرية 1919-1952. القاهرة: الهيئة العامة للكتاب المصري، 1991.

المسيري، سوسن. ابن البلد: مفهوم الهوية المصرية. ليدن: إي جيه بريل، 1978.
إليس، ماثيو هـ. حدود الصحراء: نشأة مصر وليبيا الحديثة. ستانفورد: مطبعة جامعة ستانفورد، 2018.
إلجود، بيرسيفال جورج. مصر والجيش. لندن: مطبعة جامعة أكسفورد، همفري ميلفورد، 1924.
فهمي، خالد. جميع رجال الباشا: محمد علي، جيشه، وصناعة مصر الحديثة. كامبريدج، المملكة المتحدة: مطبعة جامعة كامبريدج، 1997.
———. "حكاية شمية لمدينتين". في كتاب "مؤرخون في القاهرة: مقالات تكريمًا لجورج سكانلون"، تحرير جيل إدواردز، 155-187. القاهرة: مطبعة الجامعة الأمريكية بالقاهرة، 2002.
فهمي، زياد. "الرأسمالية الإعلامية: الثقافة الجماهيرية العامية والقومية في مصر، 1908-1918". المجلة الدولية لدراسات الشرق الأوسط 42:1 (فبراير 2010): 83-103.
———. المصريون العاديون: بناء الأمة الحديثة من خلال الثقافة الشعبية. ستانفورد: مطبعة جامعة ستانفورد، 2011.
فرج، ألفريد. شريط عماد الدين: حكايات الفن والنجوم. القاهرة: دار الهلال، 2005.
فوزي، حسين. سندباد في رحال الحياة. القاهرة: سلسلة دار المعارف اقرأ، 1968.
فيل، محمد ال. رؤية وبيان هلا المسرح العربي التأسيسي. القاهرة: الهيئة المصرية العام للكتاب، 2001.
فيشر ليشت، إريكا. "الثقافة كأداء." الأدب النمساوي الحديث 423 (2009): 1-10.
فليشمان، إيلين ل. الأمة ونسائها "الجديدات": الحركة النسائية الفلسطينية، 1920-1948. بيركلي: مطبعة جامعة كاليفورنيا، 2003.
فرويد، سيغموند. الحضارة وسخطها. نيويورك: دبليو دبليو نورتون وشركاه، 1989.
جاسبر، مايكل إيزيكيل. قوة التمثيل: الجماهير والفلاحون والإسلام في مصر. ستانفورد: مطبعة جامعة ستانفورد، 2008.
جندزير، إيرين. الرؤى العملية ليعقوب سنو. كامبريدج، ماساتشوستس: دراسات هارفارد للشرق الأوسط، 1966.
جيرشوني، إسرائيل، وجيمس ب. جانكوفسكي. مصر والإسلام والعرب: البحث

عن القومية المصرية، 1900-1930. نيويورك: مطبعة جامعة أكسفورد، 1986.

جوفمان، إرفينغ. تحليل الإطار. غاردن سيتي، نيويورك: دابلداي، 1974.

غولدشميت، آرثر. قاموس السير الذاتية لمصر الحديثة. القاهرة: دار نشر الجامعة الأمريكية بالقاهرة، 2000.

غولدشتاين، جوشوا. ملوك الدراما: الممثلون والجمهور في إعادة إحياء أوبرا بكين، 1870-1937. بيركلي: مطبعة جامعة كاليفورنيا، 2007.

هابرماس، يورغن. التحول البنيوي للمجال العام: بحث في فئة من فئات المجتمع البرجوازي. ترجمة توماس برغر. كامبريدج، ماساتشوستس: مطبعة معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا، 1962.

حفني، رتيبة ال. السلطانة منيرة المهدية والغناء في مصر قبلها وفي زمانها. القاهرة: دار الشروق، 1968.

هاغاني، فخري. "المرأة الجديدة على المسرح: تشكيل المجال العام القائم على النوع الاجتماعي في إيران ومصر في فترة ما بين الحربين العالميتين". أطروحة دكتوراه. جامعة ولاية جورجيا، 14 نوفمبر 2008.

هاغاني، فخر الملوك. "المرأة الجديدة في فترة ما بين الحربين: النوع الاجتماعي، الهوية-

–122Raida, no. -Al ”tity, and Performance in Egypt and Iran."
.41–32(Summer/fall 2008): 123

هيكل، فايزة. "إحياء ماضي مصر على يد شعبها". في كتاب نابليون في مصر، تحرير إيرين أ. بيرمان، 161-180. ريدينغ، المملكة المتحدة: دار غارنيت وإيثاكا للنشر، 2003.

هايم، سيلفيا ج. "سلامة موسى، تقدير لسيرته الذاتية". عالم الإسلام 2، العدد 1 (1952): 1-24.

الحكيم، توفيق ال. يا طالع الشجرة. القاهرة: الملتزم للطبع والنشر، 1962.

هول، ستيوارت. "ملاحظات حول تفكيك الشعبية". في تاريخ الشعب والنظرية الاشتراكية، طبعة ثانية (سلسلة روتليدج ريفايفلز)، حرره رافائيل صموئيل، 227-241. أكسفورد ونيويورك: روتليدج وكيجان بول، [1981] 2016.

———. "مسألة الهوية الثقافية". في كتاب الحداثة: مقدمة للمجتمعات الحديثة، حرره ستيوارت هول وآخرون. أكسفورد، المملكة المتحدة: بلاكويل، 1996.

———. "من يحتاج إلى الهوية؟" في كتاب "مسائل الهوية الثقافية"، تحرير ستيوارت هول وبول دو جاي. لندن: دار سيج للنشر، 1996.

حمدان، مسعود. الشعرية والسياسة والاحتجاج في المسرح العربي: الكأس المرّة والمطر المقدس. بورتلاند، أوريغون، وبرايتون، المملكة المتحدة: مطبعة ساسكس الأكاديمية، 2006.

هانلي، ويل. التماهي مع الجنسية: الأوروبيون والعثمانيون والمصريون في الإسكندرية. نيويورك: مطبعة جامعة كولومبيا، 2017.

حنا، نيلي. في مدح الكتب: تاريخ ثقافي للطبقة الوسطى في القاهرة. سيراكيوز: مطبعة جامعة سيراكيوز، 2003.

———. "التاريخ الحضري للقاهرة حوالي عام 1900". في كتاب "مؤرخون في القاهرة: مقالات تكريمًا لجورج سكانلون"، تحرير جيل إدواردز، 189-202. القاهرة: مطبعة الجامعة الأمريكية بالقاهرة، 2002.

حنا، سامي أ. "الموال في الفولكلور المصري". مجلة الفولكلور الأمريكي 80 (أبريل - يونيو 1967): 182-190.

هاريسون، توماس سكيلتون. مذكرات دبلوماسي بسيط في الشرق: 1897-1899. بوسطن: شركة هوتون ميفلين، 1917.

هارفي، ديفيد. حالة ما بعد الحداثة. أكسفورد، المملكة المتحدة: دار بلاكويل

للنشر، 1990.
حسن، حسن. في بيت محمد علي: ألبوم عائلي، 1805-1952. القاهرة: دار نشر الجامعة الأمريكية بالقاهرة، 2000.
حاتم، ميرفت. "ثورة 1919 والتصورات القومية لحياة وأعمال الكاتبات الرائدات". في كتاب "إعادة تصور مصر: 1919-1952"، تحرير آرثر غولدشميت، وآمي ج. جونسون، وباراك أ. سالموني، ص 398-423. القاهرة: دار نشر الجامعة الأمريكية بالقاهرة، 1998.
———. "مزالق الخطاب القومي حول المواطنة في مصر". في كتاب "الجنس والمواطنة في الشرق الأوسط"، تحرير سعاد جوزيف. سيراكيوز: مطبعة جامعة سيراكيوز، 2000.
هيسلتين، ويليام ب.، وهازل سي. وولف. الأزرق والرمادي على النيل. شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، 1961.
حفني، محمود أحمد ال. سيد درويش: حياة واثار أبقريته. القاهرة: دار مصر للطباعة، 1962.
حوراني، ألبرت. الفكر العربي في العصر الليبرالي، 1789-1939. لندن: مطبعة جامعة أكسفورد، 1962.
همبرت، جان مارسيل. "Les Expositions Universelles de 1867 و1878 وLa Création d'Aida." في La France et L'Égypte à l'Époque des Vice -Rois 1805–1882، حرره دانيال بانزاك وأندريه ريموند، 289–309. القاهرة: المعهد الفرنسي للآثار الشرقية، 2002.

هنتر، ف. روبرت. مصر في عهد الخديويين، 1805-1879: من الحكم المنزلي إلى البيروقراطية الحديثة. القاهرة: دار نشر الجامعة الأمريكية بالقاهرة، 1999.

حسين، دينا ك. "الحداثة من خلال مقهى ريتش: خدمة الحداثة، وتلبية احتياجات المثقفين، والانعزال عن الجماهير". ورقة بحثية قُدِّمت إلى جمعية دراسات الشرق الأوسط، واشنطن العاصمة، 23 نوفمبر 2008.

عيد، السيد حسن. تطور العقد المسرحي في مصر. القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتعليم والأنباء والنشار، 1965.

إيوليتا، أوتيلو. "التدريب والخلفية الأسلوبية للمعماريين والمخططين الإيطاليين في مصر الحديثة". في كتاب "القاهرة والإسكندرية"، تحرير مرسيدس فوليه، 179-191. القاهرة: المعهد الفرنسي للآثار الشرقية، 2004.

إسماعيل، سيد علي. مسيرة العصر في مصر: 1900–1935. القاهرة: الهيئة المصرية لما للكتاب، 2003.

الجبرتي، عبد الرحمن ال. عجائب الأثر في التراجيم والأخبار. القاهرة: مطبعة بولاق، ١٨٧٩.

جاكوب، ويلسون تشاكو. استكشاف مصر: ذكورة أفندي وتكوين الذات في الحداثة الاستعمارية، 1870-1940. دورهام، كارولاينا الشمالية: مطبعة جامعة ديوك، 2011.

جيمس، ويليام. فلسفة ويليام جيمس. نيويورك: راندوم هاوس، 1925.

جيوسي، سلمى خضرة، محررة. حكايات جحا: فكاهة شعبية عربية كلاسيكية. نورثامبتون، ماساتشوستس: مجموعة إنترلينك للنشر، 2007.

جونسون، جيمس هـ. الاستماع في باريس: تاريخ ثقافي. بيركلي: مطبعة جامعة كاليفورنيا، 1995.

جونز، توبي كريج. مملكة الصحراء: كيف شكّل النفط والماء المملكة العربية السعودية الحديثة. كامبريدج، ماساتشوستس: مطبعة جامعة هارفارد، 2010.

كارابيل، زاكاري. شق الصحراء: إنشاء قناة السويس. نيويورك: كنوبف، 2003.

الكسار، ماجد ال. علي الكسار: بربري مصر الواحد. القاهرة: أخبار اليوم، 1991.

خلوسي، حنان. للأفضل وللأسوأ: أزمة الزواج التي صنعت مصر الحديثة. ستانفورد: مطبعة جامعة ستانفورد، 2010.

خوري مقدسي، إلهام. شرق المتوسط وصناعة التطرف العالمي. بيركلي: مطبعة جامعة كاليفورنيا، 2010.

———. المسرح والسياسة الراديكالية في بيروت والقاهرة والإسكندرية: 1860-

1914. واشنطن العاصمة: مركز الدراسات العربية المعاصرة، 2006.
خوزاي، محمد علي الـ. تطور الدراما العربية المبكرة، 1847-1900. لندن ونيويورك: لونجمان، 1984.
كولك، ميكي. "أداء الكوميديا في 'الشرق' و'الغرب': الحدود الثقافية وفن المكر". ترجمة سميرة طرجستي. في كتاب أداء الكوميديا في المسرح العربي: التراث الثقافي، النماذج الغربية، والهجينة ما بعد الاستعمارية، تحرير ميكي كولك وفريدي ديكريوس، 151-165. لاهاي: مؤسسة الأمير كلاوس، 2005.
كوزما، ليئات. نساء عالميات، موانئ استعمارية: الدعارة في الشرق الأوسط بين الحربين العالميتين. ألباني: جامعة ولاية نيويورك، 2017.
———. مراقبة النساء: الجنس والقانون والطب في مصر الخديوية. سيراكيوز: مطبعة جامعة سيراكيوز، 2011.
لاغرانج، فريدريك. "المثلية الجنسية بين الذكور في الأدب العربي الحديث". في كتاب "الذكورة المتخيلة: الهوية الذكورية والثقافة في الشرق الأوسط الحديث"، تحرير مي غصوب وإيما سنكلير-ويب، 169-198. لندن: دار ساقي للنشر، 2000.
———. "النساء في مجال الغناء، النساء في الأغاني". بوصلة التاريخ 7:1 (2009): 226-250.

لاندو، جاكوب م. "أبو ندرة: قومي يهودي مصري". مجلة الدراسات اليهودية 3:1 (1952): 30-44.

———. "المسرحيات العربية الشعبية، 1909". مجلة الأدب العربي 17 (1986): 120-125.

———. دراسات في المسرح والسينما العربية. فيلادلفيا: مطبعة جامعة بنسلفانيا، 1958.

لاندز، ديفيد س. المصرفيون والبشوات: التمويل الدولي والإمبريالية الاقتصادية في مصر. نيويورك: هاربر آند رو، 1958.

لين، إدوارد. عادات وتقاليد المصريين المعاصرين. لندن: جي إم دينت وشركاه، 1908.

ليرز، تي جيه جاكسون. لا مكان للنعمة: معاداة الحداثة وتحول الثقافة الأمريكية. شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، 1981.

ليسيبس، فرديناند دي. قناة السويس: رسائل ووثائق تصف نشأتها وتقدمها في الفترة 1854-1856. لندن: هنري إس. كينج وشركاه، 1876.

لويس، برنارد، محرر. فسيفساء الشرق الأوسط: شذرات من الحياة والرسائل والتاريخ. نيويورك: المكتبة الحديثة، 2001.

———. ما الخطأ الذي حدث؟ التأثير الغربي وردود فعل الشرق الأوسط. أكسفورد، المملكة المتحدة: مطبعة جامعة أكسفورد، 2002.

لويس، ديفيد ليفرينغ. السباق إلى فاشودا: الاستعمار والمقاومة الأفريقية. نيويورك: هنري هولت وشركاه، 1987.

ليتفين، مارغريت. رحلة هاملت العربية: أمير شكسبير وشبح ناصر. برينستون: مطبعة جامعة برينستون، 2011.

لوكمان، زاكاري. "استكشاف الميدان: أصوات مفقودة وممارسات ناشئة في مصر، 1882-1914". في تاريخ الشرق الأوسط الحديث: اتجاهات جديدة، تحرير إسرائيل جيرشوني، هاكان إردم، وأورسولا ووكويك، 137-153. بولدر: دار نشر لين رينر، 2002.

———. "تصور الطبقة العاملة: الثقافة والقومية وتكوين الطبقة في مصر، 1899-1914." Poetics Today 15:2 (صيف 1994): 157-190.

لوهمان، لورا. أم كلثوم: الفاعلية الفنية وتشكيل أسطورة عربية، 1967-2007. ميدلتاون، كونيتيكت: مطبعة جامعة ويسليان، 2010.

ماكفي، أ. ل. الاستشراق: مختارات. القاهرة: دار نشر الجامعة الأمريكية بالقاهرة،

.2000
مانسفيلد، بيتر. البريطانيون في مصر. نيويورك: هولت، راينهارت ووينستون، 1972.
مارسوت، عفاف لطفي السيد. مصر في عهد محمد علي. كامبريدج، المملكة المتحدة: مطبعة جامعة كامبريدج، 1984.
———. التجربة الليبرالية في مصر، 1922-1936. بيركلي: مطبعة جامعة كاليفورنيا، 1977.
ماكانتس، كلايد تي. عايدة فيردي: سجل لحياة الأوبرا على خشبة المسرح وخارجها.
جيفرسون، كارولاينا الشمالية: ماكفارلاند وشركاه، 2006.
مكوان، جي سي مصر كما هي: 1829-1904. نيويورك: إتش هولت، 1877.
مكدوغال، جيمس. التاريخ وثقافة القومية في الجزائر. كامبريدج، المملكة المتحدة: مطبعة جامعة كامبريدج، 2006.
مجري، أوسال. "المرأة في السينما الصامتة المصرية: رائدات عشرينيات القرن العشرين". ورقة بحثية غير منشورة قُدِّمت في المؤتمر السادس للمرأة والشاشة الصامتة، جامعة بولونيا، 2010.
ميستيان، آدم. الوطنية العربية: أيديولوجية وثقافة السلطة في مصر العثمانية المتأخرة. برينستون: مطبعة جامعة برينستون، 2017.
———. "المسرح العربي في الثقافة الخديوية المبكرة، 1868-1872: جيمس سانوا من جديد." المجلة الدولية لدراسات الشرق الأوسط 46 (2014): 117-137.
ميتكالف، سينثيا. "من مسرحية الأخلاق إلى الشهرة: المرأة، والجنس، وأداء الحداثة في مصر، 1850-1939". أطروحة دكتوراه، جامعة فيرجينيا، 2008.-

ميخائيل، آلان. "رغبة القلب: النوع الاجتماعي، والفضاء الحضري، والمقهى العثماني". في كتاب "زنابق عثمانية، قهوة عثمانية: أوقات الفراغ وأسلوب الحياة في القرن الثامن عشر"، تحرير دانا ساجدي. لندن: آي بي توروس، 2007.

ميخائيل، منى. "إعادة النظر في المسرح في مصر: نظرة عامة". في كتاب ألوان السحر: المسرح والرقص والموسيقى والفنون البصرية في الشرق الأوسط، تحرير شريفة زهور، 17-26. القاهرة: دار نشر الجامعة الأمريكية بالقاهرة، 2001.

مينكين، شين. الأجساد الإمبراطورية: الموت والحكم والإمبراطورية في الإسكندرية، مصر. ستانفورد: مطبعة جامعة ستانفورد، سيصدر خريف 2019.

ميتشل، أميرة، مُجمِّعة. نساء مصر، 1924-1931 (سلسلة رائدات النجومية والشهرة). المملكة المتحدة: توبيك ريكوردز، 2006.

ميتشل، تيموثي. استعمار مصر. بيركلي: مطبعة جامعة كاليفورنيا، 1988.

———. حكم الخبراء: مصر، السياسة التقنية، الحداثة. بيركلي: مطبعة جامعة كاليفورنيا، 2002.

———. "مسرح الحداثة". في كتاب "مسائل الحداثة"، تحرير تيموثي ميتشل، 1-34. مينيابوليس: مطبعة جامعة مينيسوتا، 2000.

موسى، ماتي. أصول الرواية العربية الحديثة. بولدر: دار نشر لين رينر، 1997.

موريه، شموئيل. المسرح الحي والأدب الدرامي في العالم العربي في العصور الوسطى. نيويورك: مطبعة جامعة نيويورك، 1992.

موس، جورج. "القومية والاحترام". مجلة التاريخ المعاصر 17:2 (أبريل 1982): 221-246.

موستين، تريفور. العصر الجميل لمصر: القاهرة، 1869-1952. لندن: كوارتيت، 1989.

موسى، النبوية. تاريخي بقالمي. القاهرة: متكلم مرة وذخيرة، 1999.

موسى، سلامة. تعليم سلامة موسى. ليدن: إي جيه بريل، 1961.

مصيلحي، محسن، ط. المسرح المصري . القاهرة: دار الزعيم للطبائع الحديثة، 1998.

مويلحي، محمد. حديث عيسى بن هشام، فترة زمنية: دراسة وترجمة لحديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحي، ترجمة روجر ألين. ريدينغ، المملكة

المتحدة: مطبعة إيثاكا، 1992.
ناجا، السعيد عطية أبو. المصادر الفرنسية للمسرح المصري (1870–1939). الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والنشر، 1972.
نجم، محمد يوسف. المسرحيه في الأدب العربي الحديث 1847-1914. بيروت: دار بيروت للطبائع والنشر، 1956.
نجم آبادي، أفسانه. "صياغة ربة منزل متعلمة في إيران". في كتاب إعادة تشكيل المرأة: النسوية والحداثة في الشرق الأوسط، تحرير ليلى أبو لغد، 91-125. القاهرة: دار نشر الجامعة الأمريكية بالقاهرة، 1998.
———. "جنس الحداثة: تأملات من التأريخ الإيراني". في كتاب "تاريخ الشرق الأوسط الحديث: اتجاهات جديدة"، تحرير إسرائيل جيرشوني، هاكان إردم، وأورسولا ووكوك، 75-91. بولدر: لين رينر، 2002.
نجيب أوغلو، غولرو. العمارة والاحتفالات والسلطة: قصر توبكابي في القرنين الخامس عشر والسادس عشر. كامبريدج، ماساتشوستس: مطبعة معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا، 1991.
نيلسون، سينثيا. دوريا شفيق، نسوية مصرية: امرأة منعزلة. غينزفيل: مطبعة جامعة فلوريدا، 1996.
نيلسون، نينا. فندق شيبارد. لندن: باري وروكليف، 1960.
نيبور، كارستن. يسافر عبر الجزيرة العربية. المجلد الأول. بيروت: مكتبة لبنان، بدون تاريخ.
نيتشه، فريدريك. إنساني، إنساني للغاية. ترجمة ماريون فابر. لينكولن: مطبعة جامعة نبراسكا، 1984.

عمر، حسين. "«ولم أرَ سببًا لتدوين حياتي»: توترات الحداثة القومية في مذكرات فتح الله باشا بركات". في كتاب "التسعينيات الطويلة في مصر: السكون الاستعماري، والمقاومة السرية"، تحرير مارلين بوث وأنتوني جورمان، ص 287-314. إدنبرة، المملكة المتحدة: مطبعة جامعة إدنبرة، 2014.

عمر، حسين أ.ح. "مخطوفة بيد القدر: النعي وتكوين الطبقة في مصر الحديثة". بوصلة التاريخ 15:6 (2017): 1-12.

بابي، إيلان. الشرق الأوسط الحديث. لندن: روتليدج، 2005.

فيليب، توماس، موشيه بيرمان، وغيدو شوالد، محررو كتاب تاريخ مصر لعبد الرحمن الجبرتي. 4 مجلدات ودليل. شتوتغارت: دار نشر فرانز شتاينر، 1994.

بيرس، ليزلي ب. الحريم الإمبراطوري: المرأة والسيادة في الإمبراطورية العثمانية. نيويورك: مطبعة جامعة أكسفورد، 1993.

بولارد، ليزا. رعاية الأمة: السياسة العائلية لتحديث مصر واستعمارها وتحريرها، 1805-1923. بيركلي: مطبعة جامعة كاليفورنيا، 2005.

باول، إيف إم. تراوت. لون مختلف للاستعمار: مصر، بريطانيا العظمى، والسيطرة على السودان. بيركلي: مطبعة جامعة كاليفورنيا، 2003.

———. "القومية الفلينية المحروقة: العرق والهوية في مسرح علي القصّار". في كتاب ألوان السحر: المسرح والرقص والموسيقى والفنون البصرية في الشرق الأوسط، تحرير شريفة زهور، 27-38. القاهرة: دار نشر الجامعة الأمريكية بالقاهرة، 2001.

قباني، سليمان حسن ال. بوجية الممثلين . الإسكندرية: الغرزوزي، 1914. راسي، علي جهاد. "الموسيقى العربية وتأثيرات التسجيل التجاري". عالم الموسيقى 20: 1 (1978): 47-55.

———. صناعة الموسيقى في العالم العربي: ثقافة وفن الطرب. كامبريدج، المملكة المتحدة: مطبعة جامعة كامبريدج، 2004.

———. "التغير الموسيقي والتسجيل التجاري في مصر، 1904-1932". أطروحة دكتوراه، جامعة إلينوي، أوربانا-شامبين، 1977.

راعي، عليّ. الكوميدية المرتجلة في المسراء المصري. القاهرة: دار الهلال، 1968.

رمزي، كارولين. "روايات موسيقية قبطية غير مروية: التراتيل وتاريخ المقاومة الشفوية". ورقة بحثية قُدّمت إلى جمعية دراسات الشرق الأوسط، بوسطن، ماساتشوستس، نوفمبر 2009.

ريموند، أندريه، محرر. المدن العربية في العصر العثماني: القاهرة، سوريا،

والمغرب العربي. بيرلينجتون، فيرمونت: أشجيت، 2002.
Reglement sur les Theaters Promulgué par Arrête du Ministère " de l'Intérieur." Recueil des Documents Officiels du Governement Egyptien. 12 يوليو 1911.
ريد، دونالد م. أوديسي فرح أنطون. مينيابوليس: المكتبة الإسلامية، 1975.
———. من هم الفراعنة؟ علم الآثار والمتاحف والهوية الوطنية المصرية من نابليون إلى الحرب العالمية الأولى. بيركلي: مطبعة جامعة كاليفورنيا، 2002.
راينهارد، سي. "الاستعمار والمقاومة: ثورة الفلاحين المصريين، 1919". في كتاب الفلاحين والسياسة في الشرق الأوسط الحديث، تحرير فرهاد كاظمي وجون ووتربري. ميامي: مطبعة جامعة فلوريدا الدولية، 1991.
"تصويرات الشرق في أوبرا القرن التاسع عشر"، 2004، معرض. متحف دهش، نيويورك، نيويورك.
رينولدز، نانسي. مدينة مستهلكة: التجارة الحضرية، وحريق القاهرة، وسياسات إنهاء الاستعمار في مصر. ستانفورد: مطبعة جامعة ستانفورد، 2012.
رفعت، م. صحوة مصر الحديثة. القاهرة: دار بالم برس، 2005.
الريحاني، نجيب ال. مذكّرات نجيب الريحاني: زعيم المسرح الفقهي. القاهرة: المتحدة للطبيعة والنشر، 2000.

روبرتس، ماري لويز. أعمال مُزعزعة: المرأة الجديدة في فرنسا في نهاية القرن التاسع عشر. شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، 2002.
روبنسون، بول. "هل أوبرا عايدة أوبرا استشراقية؟" مجلة كامبريدج للأوبرا 5:2 (1993): 133-140.
رودنبيك، ماكس. القاهرة: المدينة المنتصرة. نيويورك: ألفريد أ. كنوبف، 1999.
راجلز، د. فيرتشايلد. "الرؤية والسلطة: مقدمة". في كتاب المرأة والرعاية والتمثيل الذاتي في المجتمعات الإسلامية، تحرير د. فيرتشايلد راجلز، 1-16. نيويورك: مطبعة جامعة ولاية نيويورك، 2000.
رويز، ماريو. "الشرطة الإمبراطورية في مصر زمن الحرب". ورقة بحثية مقدمة إلى مركز روتجرز للتحليل التاريخي، نيو برونزويك، نيوجيرسي، 16 أكتوبر 2007.
رشدي، فاطمة. الحب والفن . القاهرة: سعدي وشندي، 1961.
راسل، منى. خلق المرأة المصرية الجديدة: الاستهلاكية والتعليم والهوية الوطنية، 1863-1922. نيويورك: بالغراف ماكميلان، 2004.
ريزوفا، لوسي. عصر الأفندية: ممرات إلى الحداثة في مصر الوطنية الاستعمارية. أكسفورد، المملكة المتحدة: مطبعة جامعة أكسفورد، 2014.
———. أفنديا أو لا الحداثة المتنافسة. القاهرة: مركز الدراسات والتوثيق الاقتصادي والقانوني والاجتماعي، 2004.
سادجروف، بي سي. المسرح المصري في القرن التاسع عشر، 1799-1882. ريدينغ، المملكة المتحدة: مطبعة إيثاكا، 2007.
قال، إدوارد دبليو. الثقافة والإمبريالية. نيويورك: كتب فينتج، 1994.
سخسخ، أحمد، ط. المسرح المصري . القاهرة: دار الزعيم للطبيعة الحديثة، 1998.
سليم، سامح. الرواية والخيال الريفي، 1880-1985. نيويورك: روتليدج كرزون، 2004.
ساندرز، باولا. إنشاء القاهرة في العصور الوسطى: الإمبراطورية والدين والحفاظ على العمارة في مصر في القرن التاسع عشر. القاهرة: دار نشر الجامعة الأمريكية بالقاهرة، 2008.
شولتش، ألكسندر. مصر للمصريين: الأزمة الاجتماعية والسياسية في مصر، 1878-1882. لندن: مطبعة إيثاكا، 1981.
سكوت، جيمس. الهيمنة وفنون المقاومة: نصوص مخفية. نيو هيفن، كونيتيكت: مطبعة جامعة ييل، 1990.

———. الرؤية من منظور الدولة: كيف فشلت بعض المخططات لتحسين الوضع الإنساني. نيو هيفن، كونيتيكت: مطبعة جامعة ييل، 1998.

سيف، ليلى نسيم أبو. "مسرح نجيب الريحاني: تطور الكوميديا في مصر الحديثة". أطروحة دكتوراه، جامعة إلينوي، 1969.

سيزر، سوزان. وصمات المسرح التاميلي: دراسة إثنوغرافية لفناني الدراما الخاصة في جنوب الهند. دورهام، كارولاينا الشمالية: مطبعة جامعة ديوك، 2005.

شعراوي، هدى. سنوات الحريم: مذكرات نسوية مصرية. القاهرة: دار نشر الجامعة الأمريكية بالقاهرة، 1998.

———. مذكّرات رائدة المرأة العربية. القاهرة: دار الهلال 1981.

شاكري، أمنية س. إل. المختبر الاجتماعي العظيم: موضوعات المعرفة في مصر الاستعمارية وما بعد الاستعمارية. ستانفورد: مطبعة جامعة ستانفورد، 2007.

———. "الأمهات المتعلمات واللعب المنظم: تربية الأطفال في مصر مطلع القرن العشرين". في كتاب "إعادة تشكيل المرأة: النسوية والحداثة في الشرق الأوسط"، تحرير ليلى أبو لغد، ص 126-170. القاهرة: دار نشر الجامعة الأمريكية بالقاهرة، 1998.

شرابي، هشام. القومية والثورة في العالم العربي (الشرق الأوسط وشمال أفريقيا). نيويورك: فان نوستراند، 1966.

سيلفيرا، آلان. "أول بعثة طلابية مصرية إلى فرنسا في عهد محمد علي". في مصر الحديثة: دراسات في السياسة والمجتمع، تحرير إيلي كيدوري وسيلفيا ج. هيم، 1-22. لندن: فرانك كاس، 1980.

سميث، بوني جي. "مقدمة". في كتاب "الحركات النسوية العالمية منذ عام 1945"، حررته بوني جي. سميث، 1-10. لندن: روتليدج، 2000.

سنير، رؤوفين. "المسرح الفلسطيني الحكواتي: تاريخ موجز". في كتاب ألوان السحر: المسرح والرقص والموسيقى والفنون البصرية في الشرق الأوسط، تحرير شريفة زهور، 107-124. القاهرة: دار نشر الجامعة الأمريكية بالقاهرة، 2001.

سنبل، أميرة، محررة. الخديوي الأخير لمصر: مذكرات عباس حلمي الثاني. ريدينغ، المملكة المتحدة: مطبعة إيثاكا، 1998.

———. المماليك الجدد: المجتمع المصري والإقطاع الحديث. سيراكيوز: مطبعة جامعة سيراكيوز، 2000.

سبيفاك، غاياتري تشاكرافورتي. "هل يستطيع المهمش أن يتكلم؟" في كتاب الماركسية وتفسير الثقافة، تحرير سي. نيلسون و إل. غروسبرغ، 271-313. باسينغستوك، المملكة المتحدة: ماكميلان، 1988.

ستولر، آن. "المعرفة الجسدية والسلطة الإمبراطورية: النوع الاجتماعي والعرق والأخلاق في آسيا الاستعمارية". في كتاب النوع الاجتماعي على مفترق طرق المعرفة: الأنثروبولوجيا النسوية في العصر ما بعد الحداثي، تحرير ميكايلا دي ليوناردو، 51-101. بيركلي ولوس أنجلوس: مطبعة جامعة كاليفورنيا، 1991.

ستورز، رونالد. التوجيهات. لندن: إيفور نيكلسون وواتسون، 1937.

الطهطاوي، رفاعة رافع ال. تخليص الإبريز في تلخيص باريز. بولاق: دار الطبيعة الخديوية ١٨٣٤/٥.

تمراز، نهال س. بيوت وقصور القاهرة في القرن التاسع عشر. القاهرة: دار نشر الجامعة الأمريكية بالقاهرة، 1994.

طارق، محمد رفعت. العمارة الإسلامية في القاهرة في أوائل القرن العشرين. القاهرة: دار نشر الجامعة الأمريكية بالقاهرة، 1993.

تيمور، محمد. عبد الستار أفندي. القاهرة: مركز التعريف والترجمة، بدون تاريخ.

———. مؤلفات محمد تيمور الجوزاء الثاني، حياته المثالية. القاهرة: الهيئة المصرية لما للكتاب، 1963.

تومسون، إليزابيث. مواطنو المستعمرات: الحقوق الجمهورية، والامتياز الأبوي،

والجندر في سوريا ولبنان الفرنسيتين. نيويورك: مطبعة جامعة كولومبيا، 1999.

تومسون، جيسون. "وصف إدوارد ويليام لين لمصر". المجلة الدولية لدراسات الشرق الأوسط 28 (1996): 565-583.

تيغنور، روبرت ل. الدولة، المشاريع الخاصة، والتغير الاقتصادي في مصر، 1918-1952. برينستون: مطبعة جامعة برينستون، 1984.

———. "الثورة المصرية عام 1919: اتجاهات جديدة في الاقتصاد المصري". في كتاب "اقتصاد الشرق الأوسط"، تحرير إيلي كيدوري، ص 47-51. لندن: فرانك كاس وشركاه، 1976.

توليدانو، إيهود ر. "التغير الاجتماعي والاقتصادي في 'القرن التاسع عشر الطويل'". في تاريخ كامبريدج لمصر، المجلد الثاني: مصر الحديثة من 1517 إلى نهاية القرن العشرين، تحرير إم دبليو دالي، 252-284. كامبريدج، المملكة المتحدة: مطبعة جامعة كامبريدج، 1998.

———. الدولة والمجتمع في مصر منتصف القرن التاسع عشر. كامبريدج، المملكة المتحدة: مطبعة جامعة كامبريدج، 1990.

تاكر، جوديث. النساء في مصر في القرن التاسع عشر. كامبريدج، المملكة المتحدة: مطبعة جامعة كامبريدج،
1985.

تيرنر، فيكتور. من الطقوس إلى المسرح. نيويورك: منشورات مجلة الفنون الأدائية، 1982.

فان دايك، جون سي. في مصر. نيويورك: سي. سكريبنر وأولاده، 1931.

فان نيوكيرك، كارين. "مهنة كأي مهنة أخرى": المغنيات والراقصات في مصر. أوستن: مطبعة جامعة تكساس، 1995.

فاتيكوتيس، بي جيه. التاريخ الحديث لمصر. نيويورك: فريدريك أ. براغر، 1969.

فوليت، مرسيدس. المعماريون والمعماريون في مصر الحديثة 1830-1950. باريس: مايسونوف ولاروز، 2005.

———، أد. القاهرة-الإسكندرية: الهندسة المعمارية الأوروبية، 1850-1950. القاهرة: المعهد الفرنسي للآثار الشرقية، 2004.

الوهاب، فاروق عبد. الدراما المصرية الحديثة: مختارات. مينيابوليس: المكتبة الإسلامية، 1974.

واتنباف، كيث ديفيد. الحداثة في الشرق الأوسط: الثورة، القومية، الاستعمار، والطبقة الوسطى العربية. برينستون: مطبعة جامعة برينستون، 2006. ويبر، ماكس. الأخلاق البروتستانتية وروح الرأسمالية. نيويورك: تشارلز سكريبنر وأبناؤه، 1958.

ويندل، تشارلز. تطور الصورة الوطنية المصرية: من أصولها إلى أحمد لطفي السيد. بيركلي: مطبعة جامعة كاليفورنيا، 1972.

ووبديتش، مانفريد، وجاكوب م. لانداو. المسرح الشعبي العربي في القاهرة إم جهري 1909: أحمد الفار والسين شوانكي. بيروت وشتوتغارت: شتاينر، 1993.

يوسف، هدى أ. تأليف مصر: القراءة والكتابة وظهور أمة حديثة، 1870-1930. ستانفورد: مطبعة جامعة ستانفورد، 2016.

يوسف، فاطمة ال. ذكريات. القاهرة: كتاب روز اليوسف، 1953.

زايد، محمود ي. نضال مصر من أجل الاستقلال. بيروت: خياط، 1965.

زيدان، جوزيف ت. "المسرح العربي الحديث: رحلة العودة". في كتاب "التقاليد والحداثة في الأدب العربي"، تحرير عيسى ج. بولاتا وتيري دي يونغ، 173-191. فايتفيل: مطبعة جامعة أركنساس، 1997.

زربل، كاثرين إليزابيث. "الخطابات الموسيقية: المشهد والتجربة والاقتصاد السياسي بين الفنانين المصريين في الأسواق المعولمة". أطروحة دكتوراه، جامعة ميشيغان، 1999.

زيتير، إدوارد. الشرق على المسرح الفيكتوري. كامبريدج، المملكة المتحدة: مطبعة جامعة كامبريدج، 2003.

فِهرِس

ملاحظة: أرقام الصفحات المكتوبة بخط مائل تشير إلى الأشكال.